TRIVIUM

SCHWEIZ. VIERTELJAHRESSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT

REVUE TRIMESTRIELLE SUISSE
D'ETUDES LITTERAIRES

RIVISTA TRIMESTRALE SVIZZERA
DI CRITICA LETTERARIA

Jahrgang V Heft 2

Wolfgang Kayser	*Eine unbekannte Prosaskizze von R. M. Rilke*
Werner Kraft	*Zur Lyrik von Karl Kraus*
Remo Fasani	*Significato degli «Ossi di Seppia»*
Gerda Zeltner-Neukomm	*Zur Bedeutung des Wortes in einem surrealistischen Roman*
Hans Bänziger	*Eine Novelle Werner Bergengruens*
	Chronik
	Glosse

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

TRIVIUM

SCHWEIZERISCHE VIERTELJAHRESSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT

HERAUSGEBER:

Theophil Spoerri und Emil Staiger

SCHRIFTLEITUNG:

Gerda Zeltner-Neukomm, Plattenstrasse 78, Zürich 7

Jahrgang V Heft 2

Seite	81	*Eine unbekannte Prosaskizze von R. M. Rilke*	Wolfgang Kayser
„	88	*Zur Lyrik von Karl Kraus*	Werner Kraft
„	105	*Significato degli «Ossi di Seppia»*	Remo Fasani
„	114	*Zur Bedeutung des Wortes in einem surrealistischen Roman*	Gerda Zeltner-Neukomm
„	130	*Eine Novelle Werner Bergengruens*	Hans Bänziger
„	145	*Chronik*	
„	151	*Glosse*	

Die Mitarbeiter dieses Heftes: Hans Bänziger, Trogen, f. c. Firenze; Remo Fasani, Roveredo; Wolfgang Kayser, Lisaborj; Werner Kraft, Jerusalem; Gerda Zeltner-Neukomm, Zürich.

Preis des Jahrgangs (4 Hefte) Fr. 10.—, des Einzelheftes Fr. 3.—.

Buchdruckerei Fritz Frei, Horgen-Zürich, Printed in Switzerland

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

EINE UNBEKANNTE PROSASKIZZE VON R. M. RILKE

Von Wolfgang Kayser.

Dank der Freundlichkeit von Herrn Leo Negrelli ist es möglich, an dieser Stelle eine in seinem Besitz befindliche und bisher unbekannte Rilke-Handschrift zu veröffentlichen. Er selber, der einer der ersten Übersetzer Rilkes ins Italienische ist und schon früh den *Cornet* seinen Landsleuten zugänglich machte, erhielt sie im Jahre 1936 von Fürst Alexander von Thurn und Taxis, dem Besitzer des Schlosses Duino. In dem Begleitbrief des Fürsten vom 7. 3. 1936 heisst es: «ho trovato una cosa tutta scritta dalle mani di R. M. Rilke... non so, ma non credo che sia stato publicato... Talmente Rilke! Deve essere dell'epoca di Parigi (1902). Per caso è in doppio, ma questo è la Reinschrift». Es handelt sich also, wie die Schriftzüge selber bestätigen, um eine eigenhändige Reinschrift Rilkes und um eine Skizze in Prosa, die während des ersten Pariser Aufenthaltes (Ende August 1902 bis Ende März 1903) entstand. Die Handschrift besteht aus vier numerierten, einseitig beschriebenen blauen Blättern (13,5 mal 21 cm), die lose in einem weissen Umschlag liegen, der das Wasserzeichen «Carl Lebeau, Heidelberg» trägt. Auf dem Umschlag steht oben: Der Löwenkäfig und unten: R. M. R., beides von Rilkes Hand. Das R. M. R. ist dann von Rilke mit Kopierstift durchgestrichen worden, wofür er hinter den Titel mit dem selben Stift setzte: von Rainer Maria Rilke. Wir geben im folgenden einen getreuen Abdruck der Handschrift:

«Der Löwenkäfig von Rainer Maria Rilke.

Sie geht hin und her wie die Wachposten draussen am Rand der Wälle, wo nichts mehr ist. Und wie in den Wachposten, ist Heimweh in ihr, schweres Heimweh in Stücken.

Wie unten im Meer irgendwo Spiegel sein müssen, Spiegel aus den Kajüten gesunkener Schiffe, Stücke von Spiegeln, die ja natürlich nichts mehr enthalten: die Gesichter der

Reisenden nicht, keine ihrer Gebärden; nicht die Art, wie sie sich umdrehten und so seltsam linkisch aussahen von hinten; nicht die Wand, nicht die Ecke, in der man schlief; noch weniger was von drüben und draussen schwankend herein schien; nichts, nein. Aber wie doch eine Alge vielleicht, ein offen absinkender Pulp, das plötzliche Gesicht eines Fisches oder auch nur das Wasser selbst, das ziehende, getheilte, wieder zusammenkommende Wasser Ähnlichkeiten in jenen Spiegeln hervorruft, entfernte, schiefe, falsche, gleich wieder aufgegebene Ähnlichkeiten mit dem, was einmal war —:

So liegen Erinnerungen, Stücke von Erinnerungen, bruchflächig, im Dunkel auf dem Grund ihres Blutes.

Sie geht hin und her um ihn, den Löwen, der krank ist. Kranksein wird nicht besorgt in ihm und vermindert ihn nicht; es schliesst ihn nur ein. Wie er so liegt, die weich abgebogenen Pranken ohne Absicht, das hochmüthige Gesicht mit der abgetragenen Mähne überhäuft, die Augen nicht geladen, ist er errichtet auf sich selbst zum Gedächtnis seiner Trauer, wie er einst (immer über sich hinaus) seiner Kraft Übertreibung war.

Nun zuckt es noch da und dort in den Muskeln und spannt sich, da und dort bilden sich, zu weit voneinander, kleine Stellen von Zorn; das Blut bricht sicher böse, mit einem Sprung, aus den Herzkammern aus und gewiss hat es noch die vorsichtigen erprobten Wendungen entschlossener Plötzlichkeit, wenn es in das Gehirn tritt.

Aber er lässt nur geschehn, weil es noch nicht zu Ende ist und verwendet nichts mehr und nimmt nicht mehr theil. Nur ganz fern, wie weit von sich fortgehalten, mit dem weichen Pinsel seines Schwanzes malt er immer wieder eine kleine halbrunde Geste unbeschreiblicher Verachtung. Und sie geht so bedeutend vor sich, dass die Löwin anhält und hinsieht: beunruhigt, aufgeregt, erwartungsvoll.

Dann aber nimmt sie ihren Gang wieder auf, den trostlosen, lächerlichen Gang der Wachposten, der immer wieder in dieselben Fusstapfen zurückfällt. Sie geht und geht, und manchmal erscheint ihre zerstreute Maske, rund und voll, durchgestrichen vom Gitter.

Sie geht wie Uhren gehen. Und auf ihrem Gesicht steht wie auf einem Zifferblatt, das man nachts anleuchtet, eine fremde, merkwürdig kurz angezeigte Stunde: eine furchtbare, in der jemand stirbt.»

Es bedarf kaum des ausdrücklichen Zeugnisses in dem Brief des Fürsten Alexander von Thurn und Taxis, um die Rilkesche Prosaskizze datieren zu können. Sie entstand offensichtlich aus Beobachtungen im Jardin des Plantes und anderen Gärten, die Rilke in jenen Monaten seines ersten Pariser Aufenthaltes zu besuchen pflegte. Sie stellt sich also neben die berühmt gewordenen Gedichte, die aus gleichen Anlässen erwuchsen: den *Panther,* die *Gazelle,* die *Flamingos,* die *Fensterrose* aus den *Neuen Gedichten* oder die *Aschanti* aus dem *Buch der Bilder,* ein Gedicht, in dem es zum Schluss heisst:

O wie sind die Tiere so viel treuer,
die in Gittern auf und nieder gehn,
ohne Eintracht mit dem Treiben neuer
fremder Dinge, die sie nicht verstehn;
und sie brennen wie ein stilles Feuer
leise aus und sinken in sich ein,
teilnahmslos dem neuen Abenteuer
und mit ihrem grossen Blut allein.

Mit solchen Beobachtungsgängen und solchem Arbeiten vor dem Objekt folgte Rilke dem Meister, um dessentwillen er 1902 nach Paris gegangen war, Rodin. «Er zeichnet unterwegs auf der Strasse und ganz früh am Morgen im Jardin des Plantes die verschlafenen Tiere», teilt Rilke in dem Rodin-Vortrag von 1907 mit (R. M. Rilke, *Rodin,* Leipzig 1942, Seite 100). Aber die Nähe Rodins wirkte bis in die kleinsten Züge der Pariser Skizze hinein: «bruchflächig» liegen Stücke von Erinnerungen im Blute der Löwin, und wenn Rilke beobachtet, wie es da und dort in den Muskeln des Löwen zuckt und sich spannt und wie sich kleine «Stellen von Zorn» bilden, so erinnnert das an die Einsicht, die ihm vor Rodins Skulpturen gekommen war und die er als die grosse Entdekkung des Meisters rühmte: die Bildhauerei als Kunst der

«Flächen», als Zusammenordnung unzähliger «Stellen», auf denen etwas geschieht. Wenn es da in der Schrift über Rodin heisst: «Jede Stelle war ein Mund» oder «Das Leben, das in den Gesichtern wie auf Zifferblättern stand, liegt ablesbar und voll Bezug auf die Zeit, — in den Körpern aber war es zerstreuter, grösser, geheimnisvoller und ewiger» — so hilft diese Deutung der Skulpturen zugleich an der Deutung der eigenen kleinen Pariser Skizze. Denn obgleich Rilke nicht das leichtere Ablesen von dem Gesicht verschmäht (auf ihrem Gesicht steht wie auf einem Zifferblatt . . . eine fremde . . . Stunde . . .), sein eigentliches Vorhaben, der ganze Sinn der Skizze liegt doch eben in dem schwereren Ablesen von den Körpern, von Stellen und Flächen und Gesten und Bewegungen. Das aber gibt ihr selber ihren Stellenwert im Gefüge der Rilkeschen Entwicklung, eine der ersten Bemühungen in der neuen Kunst des genaueren Ablesens zu sein.

Man hat diese Wendung in Rilkes Schaffen, die mit dem ersten Pariser Aufenthalt beginnt, seit je empfunden und hat mit dem Namen «Dinggedichte» das neue Ziel seiner Dichtung zu bezeichnen gesucht. Der Ausdruck ist nicht sehr glücklich, denn Gedichte über einzelne Dinge finden sich schon früh bei Rilke, es sei nur an Gedichte wie *Die Pfauenfeder* aus der Sammlung *Advent* von 1898 erinnert und an die Worte, die er gerade über dieses Gedicht am 12. 11. 1901, also noch vor Paris, an Helmuth Westhoff schrieb: «Weisst Du aber, was mir die Hauptsache dabei war . . .: dass ich wieder mal sah, dass die meisten Menschen die Dinge in der Hand halten, um damit irgendeine Dummheit zu machen . . ., statt sich jedes Ding gut anzusehen und statt jedes um die Schönheit zu fragen, die es besitzt. So kommt es, dass die meisten Menschen gar nicht wissen, wie schön die Welt ist und wieviel Pracht in den kleinsten Dingen, in irgendeiner Blume, einem Stein, einer Baumrinde oder einem Birkenblatt sich offenbart . . . Es geht eine grosse und ewige Schönheit durch die ganze Welt und diese ist gerecht über den kleinen und grossen Dingen verstreut». Die Aufmerksamkeit auf die Dinge brauchte Rilke also nicht erst in Paris zu lernen; der Unterschied liegt nur in dem, was er aufmerkt und aufmerken will. Und da wird nun sofort deutlich, dass es jetzt nicht

mehr der Gehalt an Schönheit in den Dingen ist, den er sucht und der ja doch ein recht enges Auswahlsystem bedeutet. Fast jeder Brief aus Paris bezeugt es, wie der Glaube an die ewige und gerecht verteilte Schönheit zusammenbricht und sich als unfähig erweist, das Leben zu begreifen und der Kunst Sinn und Ziel zu geben. Jetzt beginnt er, keinem Ding den Zutritt zu seiner Seele zu verwehren, allen Erfahrungen sich zu öffnen und allem standzuhalten. Er kann es beginnen, weil er zugleich an Rodin eine neue Möglichkeit für das Dasein des Künstlers und der Kunst erfährt: Künstler sein, heisst dauernd arbeiten, und künstlerisch schaffen heisst das Leben in den Dingen selbst sprechen lassen. Es geht nicht mehr um die Schönheit (ein wohl niemals von ihm ganz ernst genommener Glaube) und nicht um die Stimme Gottes in den Dingen und nicht um den zarten Hauch von Wehmut und Trauer in ihnen und um sie, sondern «es gab nur Leben», wie es im Rodin-Buch heisst, «und das Ausdrucksmittel, das er sich gefunden hatte, ging gerade auf dieses Leben zu.»

Es ist der Reiz der Pariser Skizze, dass sie uns Rilke beim Finden oder besser beim Erarbeiten seiner Ausdrucksmittel beobachten lässt, während der bald darauf entstehende *Panther* ihn in ihrem vollen Besitz zeigt. So ist im Anfang der ganze Vergleich der Erinnerungen mit den Spiegeln etwas selbstherrlich geworden und nur mühsam mit der Löwin verbunden; so spürt man bei der Beschreibung des Löwen die Schwierigkeit, das inneseiende Leben, und sei es ein Sterben, zum Sprechen zu bringen, spürt es gerade in der Vielzahl der «Stellen», die Rilke nebeneinander setzt und die doch noch etwas zusammenhanglos bleiben. Freilich, wer spürte nicht auch, wieviel hier schon gelungen ist. Unvergesslich ist das Bild der hin- und hergehenden Löwin, und unvergesslich prägen sich die Sätze des Anfangs und des Schlusses ein. Echtester Rilke. Zugleich aber stossen wir in dieser Geste des Gehens und ihrer Ausdeutung auf ein Empfindungsfeld Rilkes, das aus der Frühzeit in diese neue Epoche hineinreicht, wo es sich nun breit entfaltet. Es wäre eine eigene Arbeit, die Bewegung des Gehens und ihre Bedeutung in Rilkes Werk zu verfolgen. Hier sei nur wieder auf die gleich-

zeitige Beschreibung des *Johannes* im Rodin-Buch verwiesen, die noch im Rhythmus an den Schluss der Pariser Skizze anklingt: «Er geht. Er geht, als wären alle Weiten der Welt in ihm und als teilte er sie aus mit seinem Gehen. Er geht . . . Dieser Johannes ist der erste Gehende im Werke Rodins. Es kommen viele nach . . .»

Dass Rilke sein neues Wollen gerade an Tieren erprobte und das Können in Tiergedichten offenbarte, war nicht nur die Anregung der Besuche im Jardin des Plantes und die Anregung Rodins. Es kam, so überraschend es zunächst klingt, zugleich aus der Begegnung mit der Antike. «Ich sagte dir schon», schreibt Rilke am 27. 9. 1902 aus Paris an seine Frau, «dass ich mich der Antike nahe zu fühlen suche, und dass es mir auch dann und wann gelingt, eine neue und tiefe Freude in ihren Dingen zu finden. Rodin hat einen ganz kleinen Gipsabguss, einen Tiger (antik) . . ., den er ganz hoch einschätzt: C'est beau, c'est tout . . . sagt er von ihm.» Und nun entwickelt Rilke, was ihm (und Rodin) das Wesentliche an der antiken Kunst ist. Dieser antike Tiger taucht in vielen der Briefe aus Paris auf, bald als Tiger, bald als Panther bezeichnet. Er wird ausführlich im Buch über Rodin besprochen und erscheint noch nach Jahren als vielsagendes Dokument der Antike. Die Lektüre griechischer Dramen hilft ihm wenig, so schreibt er am 25. 7. 05, «zum Begreifen jener Welt, aus der die Nike und der kleine Panther stammen». Man darf wohl annehmen, dass Rilkes eigenes Panther-Gedicht im Gedanken und inneren Hinblick auf jenen Panther geschrieben ist und dass so die Antike, die Rilke in Paris zum ersten Mal mit offenen Augen schaute, nicht ohne Einfluss auf die eigene neue Kunst geblieben ist. Für den *Löwenkäfig* war vielleicht noch eine andere Begegnung mit der Antike bedeutsam.

Im Frühjahr 1903 sah Rilke in Paris antike Wandbilder. «Es waren die ersten antiken Bilder, die ich sah, und ich habe hier (so schreibt er am 15. 1. 04 aus Rom) keine schöneren wiedergesehen.» Ausführlich deutet er in diesem Rombrief das grösste und schönste der Bilder. Eine ruhig sitzende Frau sei darauf gewesen, zu der ein alter Mann getreten sei, ein Wanderer, um von seinen Erlebnissen zu erzählen. «Sein

Gefühl war noch auf Unerwartetes und Wechselndes eingestellt, und das Blut g i n g noch in seinen Füssen . . . So war Ruhe und Bewegung in diesem Bild nebeneinander gestellt, nicht als Kontrast, als ein Gleichnis vielmehr.» Wir wollen nicht behaupten, dass diese Pariser Skizze unter dem Einfluss jenes Wandgemäldes oder auch nur nachher entstanden sei; aber man wird spüren, dass die Deutung, die Rilke dem romanischen Bild gibt, die Gestaltungsprinzipien seiner Prosaskizze nennt: nicht nur eine bestimmte Löwin und einen bestimmten Löwen und einen einmaligen Augenblick wiederzugeben, sondern Löwe und Löwin als Sterben und gefangenes Leben, als Ruhe und Bewegung nebeneinander zu stellen, und auch das nicht nur als Kontrast, sondern als «Gleichnis», als Wesen; in jenem Brief spricht Rilke sogar vom Ewigen, das gestaltet sei. Das ist nicht mehr die Ewigkeit der gerecht verteilten Schönheit, von der er 1901 wusste, sondern die Ewigkeit seienden Lebens. Dass seine neue Kunst durch Rodin und durch die Antike bestätigt wurde, gehört zu den stärksten Hilfen, um auf diesem Wege weiterzuschreiten.

So liegt also der Reiz und die Bedeutung der Prosaskizze in dem vielen, was sie uns als einer der ersten Versuche Rilkes in einer neuen Schaffensart zu sagen hat. Ihren künstlerischen Wert wird man deshalb nicht überschätzen; Rilke selber empfand sie wohl als ein erstes Erproben neuer Ausdrucksmittel und hat sie nie veröffentlicht. Noch die Briefe aus dem Sommer 1903, also einige Monate nach den Pariser Erfahrungen, sind voller Zweifel und Ratlosigkeit: «Darum tut es mir so furchtbar not, das Werkzeug meiner Kunst zu finden, den Hammer, dass er Herr werde und wachse über alle Geräusche» (10. 8. 03). «Aber wie soll ich es anfangen, diesen Weg zu gehen — wo ist das Handwerk meiner Kunst, ihre tiefste und geringste Stelle, an der ich beginnen dürfte, tüchtig zu sein?» Aber Rilke kann daneben von ersten Beglückungen sprechen, und wir dürfen an unsere kleine Prosaskizze denken, wenn er in dem gleichen Brief vom 8. 8. 03 fortfährt: «Nur die Dinge reden zu mir. Rodins Dinge, die Dinge an den gotischen Kathedralen, die antikischen Dinge — alle Dinge, die vollkommene Dinge sind. Sie wiesen mich auf die Vorbilder hin; auf die bewegte lebendige Welt, ein-

fach und ohne Deutung gesehen als Anlass zu Dingen. Ich fange an, Neues zu sehen: schon sind mir Blumen oft so unendlich viel, und aus Tieren kamen mir Anregungen seltsamer Art.»

ZUR LYRIK VON KARL KRAUS

Von Werner Kraft.

Die Gedichte von Karl Kraus haben bei dem weiteren Publikum eines während seiner Lebenszeit berühmten Schriftstellers bis heute kaum mehr als einen Achtungserfolg errungen, und man kann auch bei solchen Beurteilern, die Karl Kraus als Prosaiker und Satiriker bejahen, die Meinung aussprechen hören, seiner Lyrik fehle es an elementarer Kraft, sie sei zu intellektuell. Für dieses Unverständnis gibt es zwei prinzipielle Gründe. Zunächst ist die Untrennbarkeit des Zusammenhangs dieser Lyrik mit der Prosa zu wenig gesehen. Das ganze Prosawerk ist lyrisch unterströmt, und die eigentliche Lyrik ist nur eine besondere Ausprägung der einen Sprache, der Prosa und Lyrik untergeordnet sind. In dem Gedicht *Nach zwanzig Jahren* stehen die Verse: «Aber Schönheit war, / wo mir die Sprache zu Gefallen war, / und alles lyrische Geheimnis ist / mir auch im widrigsten Geräusch erschlossen. / Lyrik ist alles, was am tiefsten Grund, / mögt oben ihr die Widersprüche lesen, / identisch wird zu immer neuem Wesen, / aus Klang und Ding ein unlösbarer Bund.» Hier hat die Lyrik die gleiche Funktion wie die Sprache selbst, die eines Masstabs, und es ist nur logisch, dass innerhalb der Lyrik der Reim noch einmal die gleiche Funktion hat, wie in der Lebenssphäre der Traum wiederum die gleiche. Der zweite Grund, warum diese Lyrik missverstanden wird, ist noch entscheidender. Man hat nicht erkannt, welche Bedeutung für Sprache und Lyrik bei Karl

Kraus der Gedanke hat. Er sagt einmal: «Denn aus dem Wort springt mir der junge Gedanke entgegen, und formt rückwirkend die Sprache, die ihn schuf». Dies gehört zu seinen Grundüberzeugungen, dass zwischen Gedanke und Wort eine Relation besteht, dass man nur durch das Wort den Gedanken habe. Er hatte zwar kein Interesse daran, diese Auffassung systematisch zu entwickeln, er hat aber zweifellos geglaubt, dass der sprachlich präformierte Gedanke, dass der Sprachgedanke alle theoretische Erkenntnis in sich beschliesst. Ob diese Erkenntnis haltbar ist, könnte nur durch eine sprachphilosophische Untersuchung gezeigt werden, deren Ergebnisse mit den sprachlich vorweggenommenen Ergebnissen von Karl Kraus zusammenfielen. Dennoch ergeben sich in der Anwendung dieser Hypothese auf die Lyrik vorweg einige höchst wichtige Folgerungen. Der Gedanke hat in der deutschen Ästhetik nie in besonders hohem Ansehen gestanden. Die sogenannte «Gedankenlyrik», diese geistlose Erfindung der deutschen Schule, ist ein Beweis hierfür. Immer hat man geglaubt, sei es im Banne einer falschen Volksnaivität, sei es im Banne eines ebenso falschen Ästhetizismus, dass der Gedanke nicht in die Lyrik hinein gehöre. Wäre dies selbst richtig, so würde man doch eine oberflächliche Wahrheit mit einem tiefen Irrtum erkaufen. Denn wenn man der Lyrik die Sphäre des Gefühls zuweist, dann ist eben jedes echte Gefühl auf den Gedanken bezogen und muss sich an ihm ausweisen, indem ein Gefühl Goethes den gleichen Erkenntniswert hat wie ein Gedanke Kants. Dies hat Karl Kraus geglaubt, und so betrachtet, stand der Gedanke für ihn im Zentrum des Gedichts. Nicht vom Metrum oder vom Rhythmus sollte es klingen, sondern von dem Gedanken selbst, von welchem beide abhängig gedacht werden. Bis in die Inspiration geht die Vorherrschaft des Gedankens, denn diese ist ihm nur die Grundstimmung, die den Künstler von der Welt unterscheidet, während er das Gedicht selbst weit mehr einer «Verzückung der Logik» verdankt wissen will. Nur der Gedanke dringt durch die oberste ästhetische Reizschicht des Gedichts und ihren Schein bis zu der Gestaltung wesenhafter Schönheit vor. Es gibt ein Gedicht von Rilke, *Die Flamingos,* wo es im Schlussvers von den Flamingos

heisst: «Und schreiten einzeln ins Imaginäre», und dieses Imaginäre reimt sich auf Volière. Diese Fremdwörter, nicht als Fremdwörter überhaupt — die bei Heine sind deutsche Worte, die bei Rilke aussersprachliche Schallwörter — sondern in ihrer negativen Funktion für den Reim sind ein typisches Beispiel dafür, wie der ästhetische Reiz, der von dem Wort ausgeht, den Leser verhindert, zu erkennen, dass dies im Grunde eine leere Stelle ist, die der Dichter nicht ausgefüllt hat. Er erliegt dem Fluch des Seltenen und dringt darum nicht durch die ästhetische Reizschicht hindurch. Diesem Seltenen stellt nun Karl Kraus einen ebenso überraschenden wie logisch einleuchtenden Begriff gegenüber: den des Banalen. Ein schlagender Aphorismus lautet: «Der Gedanke ist das, was einer Banalität zum Gedanken fehlt.» Wegen dieser Banalität, die sich zu dem Gedanken steigert, der in der höchsten Steigerung als Sprachgedanke über allen Gipfeln thront, hat Karl Kraus Goethes so beginnendes Gedicht für eines der grössten deutschen Gedichte gehalten. Die Paradoxie liegt darin, dass dieses Gedicht in Empfindung und Ausdruck so einfach erscheint, als könne es jeder machen, der von einer Bergkuppe in den Abend sieht, und dass nur ein Goethe es schreiben konnte. Wegen dieser Verstrickung von Banalität und Kunst ist aber auch das Verstehen solcher Gebilde weit schwieriger, als es den Anschein hat.

In der Reimtheorie finden sich Banalität und Gedanke wieder. Da im deutschen Verse Stammsilben reimen, die vorweg etwas bedeuten, so wird der Reim der beste sein, der am wenigsten Schallwert und am meisten Bedeutungswert hat, und reimen darf sich nur, was sich reimt, was von innen her in einem erotischen Spiel von Werbung, Abstossung und Anziehung zur Paarung des Gedankens führt. Darum steht in dem Gedicht *Der Reim* der Vers:

«Er ist das Ufer, wo sie landen,
sind zwei Gedanken einverstanden.»

Da es ferner im Deutschen stehende Reime wie Sonne und Wonne, Liebe und Triebe in Fülle gibt, so kommt es nicht darauf an, solche Reime zu vermeiden, wie der Ästhetizismus will, sondern zu erkennen, dass sie grosse Gedichte sind, de-

ren Grösse schreibend zu entfalten die eigentliche Aufgabe des Dichters wäre. Von hier aus erklärt sich, was Karl Kraus Heine vorwirft: ihm sei das Geheimnis von der Geburt des alten Wortes fremd gewesen. Nicht einmal Karl Kraus hat geglaubt, dass dieser Vorwurf den Dichter Heine als ganzen treffe, aber die Frage ist richtig gestellt. Das alte Wort steht im strengsten Gegensatz zum Archaismus. Karl Kraus war weder philosophisch noch historisch an der Sprache interessiert. An der Sprache erregte ihn auch für die Vergangenheit nur ihre schöpferische Aktualität. Das Problem des Archaismus, das mindestens in der deutschen Dichtung ein zentrales ist, war für ihn nicht vorhanden. Das alte Wort war für ihn das gebrauchte Wort, das plötzlich die Augen aufschlägt und von weither zu sprechen beginnt.

Der notwendigen Wirkungslosigkeit dieses Dichters entspricht eine heimliche Wirkung. Mehr noch als die auf Brecht, der sein sprachliches Neuland teilweise Karl Kraus verdankt, ist seine Wirkung auf die moderne Musik ein Faktum. Sowohl Arnold Schönberg wie Ernst Krenek haben öffentlich festgestellt, dass sie Karl Kraus die wichtigste Anregung verdanken, indem ihre Musiktheorie direkt auf dessen Idee der Sprache und des Gedankens zurückgeht. Dennoch hat sich Karl Kraus selbst als einen Epigonen bezeichnet. Er wusste, dass das neue Wort des Genius erst einer Weltzeit erlaubt sein wird, die sozial, sprachlich und ethisch zu einer sinnvollen Ordnung gekommen ist. Diese Zeit wird erkennen, wer Karl Kraus gewesen ist.

*

Es sei hier versucht, an einigen Gedichten von Karl Kraus die wesentlichen Blickseiten seiner Lyrik ins Licht zu stellen.

Bekenntnis

Ich bin nur einer von den Epigonen,
die in dem alten Haus der Sprache wohnen.

Doch hab' ich drin mein eigenes Erleben,
ich breche aus und ich zerstöre Theben.

Komm' ich auch nach den alten Meistern, später,
so räch' ich blutig das Geschick der Väter.

Von Rache sprech' ich, will die Sprache rächen
an allen jenen, die die Sprache sprechen.

Bin Epigone, Ahnenwertes Ahner,
Ihr aber seid die kundigen Thebaner!

Das Gedicht enthält die genaue Bestimmung dessen, als den sich Karl Kraus selber im Zusammenhang der deutschen Geistesgeschichte sieht. Er bezeichnet sich als einen «Epigonen», aber als einen, der den Wert der Ahnen zu «ahnen» vermag. Der Begriff der Ahnung hat bei ihm, im Gegensatz zu dem Wissen des innerlich ausgehöhlten Fortschritts, eine produktive Bedeutung entwickelt: er geht auf das Schöpferische, das Vorbewusste. In *Nachts* steht der Satz: «Die Sprache tastet wie die Liebe im Dunkel der Welt einem verlorenen Urbild nach. Man macht nicht, man ahnt ein Gedicht.» Der Begriff des Epigonen, von Immermann geprägt, von Gottfried Keller aufgenommen, drückt die Resignation derer aus, die wissen, dass sie teilhaben an einem geschlossenen Kosmos der Kunst und nicht mehr vermögen, einen neuen zu erschaffen. Gerade dies getan zu haben, behauptet George und die an ihn glauben. Mit Karl Kraus beginnt etwas Neues, das erst wenige dunkel fühlen, von diesem Neuen ist *Bekenntnis* das Dokument. Der Epigone, der freiwillig einen Bezirk bezieht, den kein schöpferischer Geist mit ihm teilen möchte, weiss zum Unterschied von diesem genau, was die Zeit ihm verbietet und was sie ihm erlaubt. Er nimmt das Wort, das seinen Typus bezeichnet, ernst. Dass aber unter den Begriff des Epigonen nur er selbst fällt, erweist die Sprache an dem seltenen Reim, den sie hier auf «Leben» findet: «Ich breche aus und ich zerstöre Theben.» Der so ausbricht, ist kein Dichter, sondern ein Kämpfer, aber dieser fühlt sich an die Sprache gebunden. Die Zerstörung Thebens ist im Gegensatz zu dem Schein der Realität bei George eine echte Metapher; sie bezieht sich auf die Sprache, auf die deutsche Sprache. Das Geschick der Väter vollzog sich in der gesprochenen Sprache eben dort, wo sich die soziale Funktion des

höchsten Sprachwerts einer Nation entscheidet: Literatur zu bleiben oder Welt zu werden. Gerade Goethe hatte gesagt, dass das Wort «so mächtig dort war, weil es ein gesprochen Wort war» — in Persien! In Deutschland wurde die gesprochene Sprache, die in der Presse Schrift wurde und als Schrift auf die gesprochene Sprache zurückwirkte, zum entscheidenden Anstoss des Sprachverfalls, den kein einzelner aufhalten konnte, es sei denn einer, der nach den alten Meistern kommt, später, und blutig das Geschick der Väter rächt. «Kokoschka ist ein alter Meister, später geboren, ein furchtbares Wunder», so hatte Else Lasker-Schüler 1911 in einem in der *Fackel* abgedruckten Briefe geschrieben, und vielleicht hatte Karl Kraus diesen starken Satz im Ohre, als er sich zu den alten Meistern in Gegensatz stellte. Er will nur noch die Sprache rächen an ihren Sprechern. Dieser Epigone gibt sich mit Literatur nicht zufrieden; ihrer Definition nach ist sie geschriebene Sprache. Er schreibt mit dem Ohr. Stärker als sein visuelles ist sein akustisches Vermögen entwickelt. Die *Letzten Tage der Menschheit* sind dieses Werk der Rache. Die heutigen deutschen Sprecher verstehen die deutsche Sprache, die hier zugleich angegriffen und verteidigt wird, nicht in der Tiefe und hören sie nicht an der Oberfläche. Ottokar Fischer hat diesen Sachverhalt in dem Aufsatz *Zur Stilistik der Letzten Tage der Menschheit (Prager Presse,* 16. 3. 1930) im Zusammenhang mit der Frage, ob eine Übersetzung des Dramas ins Tschechische möglich sei, überzeugend dargestellt. Auf die Bescheidung des Dichters, dass er nur Epigone sei — welche die metrische Energie jenes «bin» Lügen straft — folgt der vorstossende Abschlussreim des Angriffs auf die kundigen Thebaner, der im Zurückgehen auf ein Wort des wahnsinnigen Lear (III, 4) den satirischen Motivkreis «Epigone», «Theben», «Rache» abschliesst. Die kundigen Thebaner merken nichts, sie glauben die Zeit zu beherrschen und erliegen dem Epigonen, der gegen Theben zieht. In *Jugend* heisst es: «Es brach die Gegenwart / ein Epigone!» Wenn aber ein Epigone den Willen der Zeit ausdrückt, so muss das Schöpferische nur in relativierten Formen vorhanden sein, welche sich von einem kollektiven eher als von einem individuellen Standpunkt aus erfassen liessen, nämlich vom

Standpunkt der deutschen Sprache selber, die neuen Polen zustrebt.

Zum Begriff der Qual.

In *Pro domo et mundo* steht der Satz: «Die Qual lässt mich nicht zur Wahl. Doch, ich wähle die Qual.» Viel später, in *Worte in Versen VIII*, heisst es unter dem Titel *Arbeit:*

Die Qual, sie lässt mich nicht zur Wahl?
Ach doch, zum Schluss wähl' ich die Qual.

Der Übergang des Aphorismus in den Reim lag nahe. Das Sprichwort «Wer die Wahl hat, hat die Qual» klingt mit. Der Gedanke verwandelt es, im Zusammenhang mit der Überschrift, zu einem wesentlichen Zeugnis. Wie aber entsteht es? Indem die Sprache die logischen Kategorien überspringt. Nun stehen nicht mehr zwei Gegenstände zur Wahl, zwischen denen sich zu entscheiden die Qual bereitet, sondern «Wahl» und «Qual» sind selbst diese Gegenstände, und diese zu wählen fordert die Erkenntnis, dass jene unmöglich ist. Wenn es in *Sprüche und Widersprüche* heisst: «In zweifelhaften Fällen entscheide man sich für das Richtige», so ist das gleiche sprachliche Prinzip wirksam, indem der Zweifel, nicht zwischen zwei Fällen entscheidend, sondern beide überspringend, das «Richtige» setzt. In dieser Setzung als in einem sprachlichen Akt, der weit eher der Lust verpflichtet ist, ist die Qual noch nicht mitgesetzt. Sie entspringt der Besinnung. Ist die moralische Forderung nicht zuständig, wenn die Sprache schon wirksam ist und den Wunsch nach sprachlicher Klarheit unmöglich macht, so nimmt die sprachliche Entscheidung jeweils das Richtige vorweg, indem sie es setzt; sofort ist es ausserhalb der Setzung als unerreichtes Ziel wieder da. Daher die Qual, der Zweifel, die Unruhe, «Die Fähigkeit, nach schneller Entscheidung zu zweifeln, ist die höchste und männlichste.» Oder: «Der Schwache zweifelt vor der Entscheidung, der Starke hernach.» Dies sind ausschliesslich sprachliche Aussagen. In der sittlichen Welt haben sie keinerlei Sinn. Der Zweifel steht zu der «Machthandlung» und dem «schnellen Entschluss», welche Novalis, die

Ethik durch die Magie ersetzend, dem Zögernden empfiehlt, im Verhältnis eines unauflösbaren Widerspruchs: er erstickt die Besinnung, weil er später kommt, zu spät. In der Sprache ist es im realen und im mystischen Sinne anders. Die Vollkommenheit der «Sprachfiguren» ist unerreichbar; die Wirklichkeit steht vor ihnen. Die Treue, die die Sprache meint und der Wirklichkeit dient, ist Ausdruck einer Energie, welche die Kraft potenziert, indem sie die Wirklichkeit meint und der Sprache dient. Das Pathos der Distanz, in dem dieser Geist wurzelt, ist gross; das Methodische daran zwar wirksam, aber nicht mitteilbar. Noch dort, wo Karl Kraus begründet, warum die *Fackel* nicht erscheint (weil die Sprache Hitler nicht gewachsen sei), schreibt er: «Soll man zum hundertsten Male coram publico — das gerade solche Pikanterien verschmäht — von einem Hauskreuz reden, das doch nicht einmal die erkennen, die Splitter davon als Andenken behalten haben?» Je unmitteilbarer das Geheimnis, desto erbarmungsloser der kritische Sprachtrieb, die Sprachkritik. «Wenn Nietzsche Heines Technik bewundert, so straft ihn jeder Satz, den er selbst schrieb, Lügen. Nur einer nicht: «Die Meisterschaft ist dann erreicht, wenn man sich in der Ausführung weder vergreift noch zögert.» Das Gegenteil dieser untiefen Einsicht ist die Sache des Künstlers. Seine Leistung sind Skrupel; er greift zu, aber er zaudert, nachdem er zugegriffen hat.» In *Heine und die Folgen*, wo diese Sätze stehen, hat Karl Kraus einzig Nietzsches Definition der Meisterschaft beanstandet, später hat er alle dessen Sätze preisgegeben. Unter diesen sind, schliesst man die Frage nach dem Gedankengehalt aus, sprachlich erfüllte und sprachlich missglückte. Entscheidend ist hier nicht dies, sondern dass Nietzsches Sprachgesinnung begründet ist auf die Inspiration, die von Karl Kraus auf die Arbeit. Jene vernichtet, diese erzeugt den Zweifel. Paul Valéry verwirft die Inspiration und bejaht die Arbeit, aber sein Zweifel erkühnt sich, die eigene Produktivität samt der Sprache, welcher sie entspringt, begrifflich zu zersetzen. Dieser Zweifel kommt von Descartes. Der Zweifel bei Karl Kraus ist sprachgebunden und darum sachgebunden: «Mein Sprachglauben zweifelt vor allen Wegen, die nach Rom führen.» Hört man den Unter-

schied? Dieser Zweifel hat einen setzenden, schaffenden Klang, er ist der Sprachglauben noch einmal.

In *Abenteuer der Arbeit* stellt der Dichter den ganzen Bereich der Qual dar, in die eine Existenz gebannt sein muss, welche «die Welt beim Wort zu nehmen» verdammt und entschlossen ist. «Ein unerschrockner Tadler / will ich mir nichts erlauben, / als aus dem reinsten Glauben / zu spielen Kopf und Adler.» Dies ist die Variation des Satzes aus *Pro domo et mundo:* «Ich habe schon manches Stilproblem zuerst durch den Kopf, und dann durch Kopf und Adler entschieden.» Hier steigert sich der Satz zum Gedicht: «Und wenn der Kopf aufs Wort kam, / der Adler fällt getroffen — / so blieb der Zweifel offen, / ich weiss nicht, wie ich fortkam.» Der tote Adler der Münze wird zu dem lebendigen, den das Wort tötet und der Zweifel überlebt. Es sichert geradezu die Kontinuität einer Arbeit, für die die Vollkommenheit nur die Bedeutung einer regulativen Idee, nicht aber die einer Vorwegnahme, wie bei George, im sprachwidrigen und scheinhaften «Fleisch» hat. Der Zweifel führt über Qual und Unruhe zur Ruhelosigkeit, die in der Schlusstrophe des Gedichts *Arbeit* mühelos den festen Punkt erreicht, der ihn nicht beruhigt, aber schützt: «Und was da wird, ob schlecht, ob gut: / Ich tat es nicht, ich litt daran, / Und weiss nicht, w e r es für mich tut. / E r wird es immer weiter tun / und lässt mich, der es nicht getan, / dafür bei Tag und Nacht nicht ruhn.» (Die Sperrungen stehen nicht im Text.) In *Todesfurcht* wird die Ruhelosigkeit zur Unruhe, die alles dem Werk gibt, was sie der Erlösung nimmt. «Jener ewigen Ruh ist nicht zu trauen.» Einst in der Vorzeit erklang es anders: «Und alles Drängen, alles Ringen / ist ewige Ruh' in Gott dem Herrn.» Heute ist das Zeitalter, das sich als das der irdischen Wachsamkeit bezeichnen lässt, am weitesten gegen jene Ruhe fortgeschritten, die über allen Gipfeln und als erste Bürgerpflicht die positiven und die negativen Möglichkeiten des deutschen Geistes in eine ironische Identität einbeschliesst. Für jene Ruhe hat Karl Kraus gekämpft, als Lyriker, gegen diese sich empört, als Satiriker. In der Qual wurzelt sein Unglück und das Leben des Geistes, das er bis zum letzten Augenblick geführt hat.

Fahrt ins Fextal

Als deine Sonne meinen Schnee beschien,
ein Sonntag wars im blauen Engadin.

Der Winter glühte und der Frost war heiss,
unendlich sprühten Funken aus dem Eis.

Knirschend ergab sich alle Gegenwart,
Licht tanzte zur Musik der Schlittenfahrt.

Wir fuhren jenseits aller Jahreszeit
irgendwohin in die Vergangenheit.

Was rauh begonnen war, verlief uns hold,
ein Tag von Silber dankt dem Strahl von Gold.

Der Zauber führt in ein versunknes Reich.
Wie bettet Kindertraum das Leben weich!

Voll alter Spiele ist das weisse Tal;
die Berge sammeln wir wie Bergkristall.

Trennt heut die Elemente keine Kluft?
Ein Feuerfluss verbindet Erd' und Luft.

Wir leben anders. Wenns so weiter geht,
ist dies hier schon der andere Planet!

Ins Helle schwebend schwindet aller Raum.
So schwerlos gleitet nach dem Tod der Traum.

Nicht birgt die Zeit im Vorrat uns ein Weh.
Bleicht sich das Haar, so gibt es guten Schnee.

Uns wärmt der Winter. Leben ist ein Tag,
da Silvaplanas Wind selbst ruhen mag.

Nicht Ziel, nur Rast ist's, die das Glück sich gab,
hält einmal dieser Schlitten vor dem Grab.

Es scheint so, als wenn die Schönheit, die mit dem 1. August 1914 aus dieser Welt vertrieben wurde, wo einst, in mythischer Urzeit ein Krieg geführt wurde, um sie zu retten, in diesem Gedicht auferstanden sei. So leicht und lächelnd,

so rein und noch in der Schwermut heiter, blickt und tönt es, von dem Tage an, als es in der *Fackel* vom 8. April 1916 — die mit dem Fluch Sören Kierkegaards auf den Journalismus beginnt — der Welt geschenkt wurde. Diese hat nicht Eile, von solchem Geschenk Gebrauch zu machen. Noch grössere Geduld freilich hat das Kunstwerk. Wartend bis an das Ende der Tage, wird ihm die Zeit nicht lang. Nicht jene Schönheit ist es, von der Rilke mehr gesagt als gesungen hat, dass sie nichts sei als «des Schrecklichen Anfang, den wir noch gerade ertragen» und die wir bewundern, weil sie «gelassen verschmäht, uns zu zerstören», sondern es ist die Schönheit eines seelenhaften Menschen, am Krieg brach sie auf, und der Übergang von der Prosa zur Lyrik vollzog sich so leicht wie der Übergang der Menschheit vom Frieden zum Krieg. Der *Sterbende Mensch,* der vor dem Kriege als eines der ersten Gedichte dieses Prosaikers ans Licht trat, enthielt in seinem letzten Verse aus dem Munde Gottes, «Nun, musst, mein Mensch, du länger nicht mehr warten», schon die Mahnung, die der im Krieg seiner heiligen Identität bewusst gebliebene Kämpfer nur zu befolgen brauchte, um noch in dem freiwilligen Leiden um die Welt mit unbrechbarer Kraft männlicher Jugend habhaft zu werden aller Wunder der Schöpfung. Davon hat die Kunstform dieses Gedichts jene Einfachheit, die der Innigkeit des Gefühls so überzeugend entspricht. Das gereimte, Strophe bildende Verspaar, das aus Angelus Silesius und aus Goethes Sprüchen vertraute, entsteht hier neu. Mit der Transponierung einer Natursymbolik, die einer erlebten Landschaft entnommen wird, in die erotische Wirklichkeit, welcher ein prachtvoller, wahrhaft «blauer» Reim antwortet, beginnt das Gedicht, das in genau so viele kleinere Gedichte zu zerfallen scheint, wie es Strophen hat. Wo die Atmosphäre innen und aussen Wärme strömt, braucht nur indirekt, in einer Schnee-Metapher, die nicht auf die Zeit des Jahres, sondern auf die des Menschen deutet, ausgesprochen zu werden, dass es Winter ist: dieser «glüht» erst in der zweiten Strophe und macht Funken aus dem Eise sprühen, deren Glut sich in der reimseligen Sehnsucht der Begriffe nach Gleichklang verstärkt: die Schlittenfahrt, die Lebensfahrt hat begonnen. «Knirschend ergab sich

alle Gegenwart» — der Rausch steigert sich bis zum Gefühl des Sieges. Die Begriffsreihe ist mit der Sprachreihe identisch. Wie es hier im Knirschen sich vollzieht, nicht nur des Schnees, sondern gerade der Gegenwart, welcher die Anschauung gegeben ist, die dem Schlitten genommen wird, nicht zum wenigsten auch dadurch, dass das Metrum unter dem Druck der Bedeutung — knirschend — so umspringt, wie eben dieses Knirschen mit der Gegenwart, bis sie sich ergibt. Der Satz ist Sprache in einem Grade, für den es in der Sprachkunst der Epoche, wie hoch man sie einschätzen möge, so wenig eine Möglichkeit des Vergleichs gibt, wie für den Tanz des Lichts in dem folgenden Verse. Denn hier, in diesem «Licht tanzte zur Musik der Schlittenfahrt» macht eine metrische Hemmung, das Aneinanderstossen zweier Hebungen, welches der Metriker für einen Fehler halten könnte, den Unterschied zwischen echter Sprachmetapher und metaphorischem Aufputz sinnfällig. Hierin einen Jambus zu sehen, ist nicht möglich, denn nach deutschem Versgesetz kann ein bedeutungsschweres Wort wie «Licht» nicht in der Senkung verschwinden. An sich ist das Tanzen des Lichts eine konventionelle Metapher, die im erstarrten Gebrauch bei jedem Schein der Sonne, die nicht tanzen macht, von aller erlebten Bedeutung entleert ist. Hier aber «tanzt» das Licht nicht nur zur «Musik der Schlittenfahrt» und ist schon damit zu einem von Anschauung gesättigten Bilde aufgetaut, sondern es scheint so zu sein, dass das metrische Stocken des Verses die Stockung des Gedankens und die geistige Besinnung des Dichters spiegelt: in dem starken Neuanheben des Atems macht er das Licht, wie es aus erkennbarer Senkung aufstrahlt, erst wirklich tanzen. Nun beginnt die Fahrt in «die Vergangenheit», die in ihrer Schönheit so tief gefühlt ist, dass die Antithese, sonst die Waffe gegen die Welt, auf das einfältigste Mass dessen sich beschränkt, was die Lyrik noch dort erlaubt, wo sie zur Erlösung wird: «Ein Tag von Silber dankt dem Strahl von Gold.» Die Fahrt, die im Engadin begann und in die Vergangenheit die Richtung nahm, führt in Versen, die Jean Paul oder der Genius der Kindheit diktiert zu haben scheint, eben zu ihr, und das «Bergkristall», als welches die Berge

sich einsammeln, öffnet dem entzückten Blick die Winterlandschaft in Stifters vielleicht schönster Erzählung aus den *Bunten Steinen*. Schon ist kein Halten mehr. «Wir leben anders», es wird zur Zauberformel, die auch den «anderen Planeten» in den Reiseplan einbezieht, endlich in schwerlosem Gleiten durch den aufschwebenden Raum auch den Tod. Zum Tode tastet der Traum hin, um wieder, in wundersamer Vertauschung der Symbole, die Gewissheit zu finden:

> Nicht birgt die Zeit im Vorrat uns ein Weh.
> bleicht sich das Haar, so gibt es guten Schnee.

Nun ging die Fahrt doch ins Fextal. Es ist Winter.

> Uns wärmt der Winter. Leben ist ein Tag,
> da Silvaplanas Wind selbst ruhen mag.

Der Name des Ortes selbst wird zum Gedicht, wie der Dichter in *Vallorbe* die erste Strophe aus dem Klang und Sinn des «Wonneworts Vallorbe» gestaltet hat. Indem das Leben zu einem Tag geworden ist, der alles enthält, was ein Mensch an Glück erfahren kann und darf, ohne der Hybris zu verfallen, wird der Übergang in das Ende der Fahrt vollends leicht und schön:

> Nicht Ziel, nur Rast ist's, die das Glück sich gab,
> hält einmal dieser Schlitten vor dem Grab.

Das Ende von Liliencrons *Zwei Meilen Trab* klingt an und wird im Masse der geistigen Komposition zu einem Schlussklang von tiefsinniger Schönheit. Die Mischung von Realität und Symbolik, die sich jeweils sprunglos vollzieht, indem die Reinheit der Linie, in welches Land der Erinnerung, des Traumes, des Todes, die Reise gehen mag, niemals unterbrochen wird, und die Leichtigkeit des Tones immer bewahrt, — dieses Einmalige macht es verständlich, dass auf dieses Gedicht kurz nach seinem Erscheinen Walter Benjamin in einem Privatbrief das Wort von der «Shakespeareschen Narrenschwermut» geprägt hat. Wirklich lässt sich über den Zauber dieses Gedichts nichts Glücklicheres sagen. Wenn Don Pedro in *Viel Lärm um Nichts* zu Beatrice sagt: «Euer Verschweigen verdriesst mich am meisten; nichts

kleidet Euch besser als Munterkeit, denn Ihr seid ohne Zweifel in einer lustigen Stunde geboren» und nun das herrliche Mädchen antwortet: «Oh nein, gnädigster Herr, denn meine Mutter weinte. Aber es tanzte eben ein Stern, und unter dem bin ich zur Welt gekommen» — das ist die Verklärung der Welt, deren der grosse Shakespeare fähig war, der den Lear erschaffen hat, und von dieser Schönheit, welche das erfahrene Dunkel voraussetzt, ohne von ihm berührbar zu sein, wird die Schwermut dieses todesseligen Gedichts gegen jede Versuchung gefeit, das Dunkel, das noch in der schönsten aller Welten wäre, das reine Licht trüben zu lassen.

Geheimnis

Da ich vom Traum das Geheimnis habe,
dem Leide zur Labe, dem Liede zum Lohn,
so entfuhr ich der Frohn, so entglitt ich dem Grabe,
ohne Gut, ohne Gabe flog ich davon.

Und ich vergass, dass ich selbst mich verschliesse,
dass bitter ich büsse, was jene getan,
fern über dem Plan schon verfliessend in Süsse,
das Leben es liesse von neuem mich nahn.

Lange noch, lange noch zieh ich durch Zeiten,
schon längst aus den Weiten herniedergekehrt;
was stets ich begehrt in dem irdischen Streiten —
noch glaub ich zu gleiten — o wär' es gewährt!

Lange umfangen, genoss ich die Labe
der göttlichen Gabe und sog an dem Saum.
Und weil ich vom Traum das Geheimnis habe,
entschweb ich dem Grabe in rosigen Raum.

Der herrliche Klang dieses Gedichts ist nicht dem äusseren Anreiz des Binnenreims zu danken, wie ihn Friedrich Schlegel virtuos und in den Totenklage an seine Nichte Auguste *Der welke Kranz* auch dichterisch verwertet. Bei einer Berliner Vorlesung aus dem Manuskript machte der Dichter die Vorbemerkung, dass hier der Reim die Flugbahn des Traumes kreuze. In der Bindung von Traum und Sprache

im Reim ist das «Geheimnis» beschlossen. Es lässt einem Menschen, welcher sich freiwillig allem Schmutz und Schrekken der Zeitlichkeit aussetzt, eine Seligkeit zuteil werden, die der nachschaffende Leser hinter der Schönheit des Gesagten nur zu ahnen vermag.

Der Dichter, der vom Traum das Geheimnis «hat», fliegt davon. Er vergisst, dass er als Büsser fremder Taten sich verschliessen muss. Nun aber, noch ehe er in Traumlust verfliesst, zieht ihn das Leben, dem er doch entfliehen wollte, als der Frohn und dem Grabe, zurück: die Identität jener und dieser Welt besteht im Schweben des Traumes zwischen den Sphären; im Scheine des Bösen stossen sie sich ab, in der Wahrheit des Guten ziehen sie sich an. Die dritte Strophe spricht es aus, wie der Traum dem «irdischen Streiten» den Sinn gibt, in der Form des Geheimnisses. Dieses Geheimnis, das die letzte Strophe verrät und doch verschweigt, ist entgegen der Goetheschen Einsicht im *Diwan,* dass Dichten selber schon Verrat sei, nicht zu verraten. Ist *Todesfurcht* das dämonische und darum unselige Aufbäumen des Genies gegen den Tod, welchen das grösste Werk nur scheinbar bannt, — hier ist alles geistig-reine Freude, der kein Schmutz etwas anhaben kann; dem sie sich darum n i c h t entzieht. Das Geheimnis, da es kein Schein, sondern ein echtes Geheimnis ist, macht aber den einfachen Wortlaut schwierig, als wolle Sprache die Sprache verbergen. Goethe, der nach seiner eigenen Aussage nie über das Denken nachgedacht hat, hat zwar über die deutsche Sprache, nie aber über die Sprache als Vermögen nachgedacht. Er hatte die Sprache: als Mitteilung von etwas. Das Geheimnis war ein anderes als jenes, aus dem Karl Kraus spricht. Jenes «haben», dem selbst Goethe in *Selige Sehnsucht* nur in der Form der Sehnsucht Ausdruck gibt, indem ein geläufiges Zitat [1] eine gefährliche Wahrheit verbirgt, die selbst mit dem Genius kurzen Prozess machen könnte —, eben solche Gewissheit eines Worts, auf dessen biblischen Ursprung Christian Florens Rang hinweist

[1] ‚Und solang du das nicht (!) hast' — dann folgt als Steigerung von ‚das': ‚dieses', und dann, hinter einem Doppelpunkt, ‚Stirb und werde', wobei es für die sprachliche Echtheit des Satzes wichtig ist, sich klarzumachen, dass ‚werde' klein geschrieben wird.

(Goethes *Selige Sehnsucht* in *Neue deutsche Beiträge* I, 1 1922), erscheint hier fern jedem Zweifel, auf einen problematischen Inhalt zu stossen, als positiv begründet. Das Geheimnis, das den Dichter schützt, verdeckt ihm, was ihn wehrlos machen könnte; in dem Rätsel *Zwei Grade* gibt er es preis. Alle menschliche Sprache ist einer höheren, grundsätzlich denkbaren, die vom wirklichen Erschaffen sich im Schweigen ausruht, unterlegen. Noch in ihrer höchsten Form vermag sie nicht das Positive vom Negativen, das Licht vom Schatten zu sondern, sie bleibt dialektisch, relativ, historisch. Wer der höheren Sprache zustrebt, entwertet die geringere; wer der geringeren zustrebt, lässt die höhere durchscheinen.

Der Gehalt dieses Gedichtes ist kaum zu bestimmen, die Sprache ganz. Wie wird das «habe» gebunden, nach vorn durch den Binnenreim, der selber wieder s t e h t in einem Vers, der eine durchgehende Alliteration ist, nach hinten durch das begrifflich und klanglich wiederum in einer Alliteration sich einfügende «Geheimnis»! Das Gemeinte ist nun deutlich dies: Ich habe das G e h e i m n i s und ich h a b e es. Selbst die Interpunktion schmiegt sich am Schluss des dritten Verses der ersten und der zweiten Strophe durch Kommata dem Fliegen und Verfliessen an, während das Semikolon der dritten Strophe den Abschluss jenes Zuges durch die Zeiten bekräftigt. Der Punkt in der vierten Strophe stellt die scharfe Trennung zwischen dem eigentlichen Geheimnisvorgang und der mit «und» stark einsetzenden Konklusion des Ganzen plastisch dar. Das «da» des Beginnes bezeichnet mehr ein zeitliches als ein kausales Verhältnis, die Wiederholung im vorletzten Vers des Gedichts mit der einzigen Änderung des «da» im «weil» wird zu einer Steigerung des Inhalts, bei der im Masse der Entschiedenheit, mit welcher das Fazit gezogen wird, die temporale Aussage sich in eine kausale wandelt; deren Klang so wuchtig erklingt, dass der temporale Ursinn dieser Konjunktion im älteren Deutsch noch belegbar, gewaltig weilend wie im Schluss von *Jugend* durchbricht, im Einklang mit dem von der dritten zur vierten Strophe eindringlich gesteigerten «lange». In dem ersten Vers der dritten Strophe des daktylisch gebauten Gedichts wird das «lange» als Abklang wiederholt der Sehnsucht des Erwachten, den

Traum zu bewahren; in dem ersten Vers der letzten Strophe, wo das Geniessen selbst dargestellt wird, steht es nur einmal. Metrisch handelt es sich in beiden Fällen um Daktylen; sprachlich ist das Zeitmass des Genusses in der Konzentration auf ein Wort unvergleichlich viel «länger» als das Zeitmass der Sehnsucht in der Verteilung auf zwei. Die Konvention der Metrik, das Knochengerüst des deutschen Verses, steht hier, wie immer bei Karl Kraus, im Dienst des Gedankens. Die zeugende Gegenwart endlich der «göttlichen Gabe» wird in einem erotischen Bilde dargestellt, das sich im «Saum» selber von der erlebten Wirklichkeit entfernt. Was bleibt, die Seligkeit ist's, in der Form des Geheimnisses.

Zwei Grade

Ist unreif noch die Frucht, so ist's der erste Grad.
Im höchsten aber ist's die Zeit nach Ernt' und Mahd.
Du fühlst es so, wenn so auch dir sich's endlich naht.

Karl Kraus hat eine Anzahl Rätsel — leichte und schwere, heitere und ernste — gemacht, von denen dieses eines der tiefsten ist. Auf kleinstem Raum ist ein Gefühl von hohem lyrischen Ernst gestaltet, und das Sprachspiel des Rätsels weist seine innere Notwendigkeit darin aus, dass die Lösung zwar zur Erfassung des Sinnes notwendig ist, aber nicht mechanisch auf das Rätsel folgt, sondern in es verwoben als Ahnung zwischen den Worten atmet: Herbst. Die buchstäbliche, die grammatische Steigerung drückt genau den Superlativ des Schmerzes aus, und gerade weil zwischen «herb» und «Herbst» eine etymologische nicht besteht, darf der Dichter, der es «so» fühlt, in einem unseligen Spiel die Beziehung herstellen. Ein Gefühl wird ausgesprochen, das in so auswegloser Schroffheit in dem Werk des Dichters anderswo nicht hörbar ist und dessen Neues darin liegt, dass hier Karl Kraus noch von der Sprache, die ihm dieses zu sagen gebietet oder erlaubt, verlassen erscheint, als wenn das Wort in drei Versen dem Herbst so auf den Grund gekommen wäre, dass ihm keine Jahreszeit mehr folgt, sondern nur noch die eigentliche Lösung des Rätsels: der Tod.

SIGNIFICATO DEGLI «OSSI DI SEPPIA»

Di Remo Fasani.

La poesia italiana d'oggi sottintende lo sforzo di una ricerca assidua. Come potrebbe infatti raggiungere quella purezza di canto a cui soprattutto aspira, senza domandare al poeta di superare continuamente i risultati ottenuti? Questo carattere, che a noi pare essenziale, si può osservare principalmente nell'opera di Eugenio Montale. Dal suo primo libro, *Ossi di seppia,* alle *Occasioni,* dalle *Occasioni* al recente *Finisterre,* conduce una linea ininterrotta, che esprime la cotidiana se pur lentissima ascesa. Il mondo di Montale continua a schiudersi, a decifrarsi in simboli sempre più chiari. Per questo gli *Ossi di seppia,* oltre all'alto valore intrinseco, hanno anche una speciale importanza storica. Essi costituiscono il nucleo primitivo di una poesia, che oltre a quella di Montale è un po' tutta la lirica d'oggi.

Non è senza stupore che nella prima poesia degli *Ossi, In limine,* ci sembra di ritrovare la situazione dell'*Infinito* leopardiano. Infatti a «quest'ermo colle» pare rispondere esattamente «questo lembo di terra solitario», alla «siepe che da tanta parte — dell'ultimo orizzonte il guardo esclude», l'«erto muro». Anzi il numero delle coincidenze si può aumentare. «Come il vento — odo stormir tra queste piante» riecheggia in «Godi se il vento ch'entra nel pomario»; «le morte stagioni» ritornano in «un morto — viluppo di memorie». Ecco però che il contemplativo «sedendo e mirando interminati — spazi . . . io nel pensier mi fingo» si trasforma in questo ben diverso atteggiamento: «Se procedi t'imbatti — tu forse nel fantasma che ti salva»; ed ecco gli opposti risultati sanciti dalle chiuse: per Leopardi il perdersi in armonia col cosmo: «e il naufragar m'è dolce in questo mare»; per Montale la precisa sensazione dell'isolamento, della prigione:

> «Cerca una maglia rotta nella rete
> che ci stringe, tu balza fuori, fuggi!»

Se, dunque, al Recanatese poteva bastare un'evasione col pensiero, al Ligure occorrerà una fuga, un fatto concreto,

che però al momento non accade. E mancherà in lui lo scampo offerto dalla fantasia, il rifugio in quell'altro mondo degli «interminati spazi... e sovrumani silenzi e profondissima quiete»; mancherà anche, per ora, l'altro dolce naufragare nelle «rimembranze», non possedendo ancora quel «morto viluppo di memorie» nessuna forza vitale.

Abbiamo così indicato quanto non appartiene al mondo del primo Montale. Dovremo ora esaminare in esteso quanto v'è di concreto, varcare cioè il «muro» e scoprire quel suo «pomario», chiamato anche, (con necessaria correzione) «crogiuolo».

La critica ha già rivelato l'importanza che in Montale hanno certi «miti» (o temi fecondi) e naturalmente non poteva dimenticare l'Ora Meridiana. Tuttavia non sarà forse inutile un nuovo esame che tenda a mostrare tutto il significato che in quel mito era nascosto.

Converrà, in primo luogo, osservare che il tema del meriggio è limitato al volume *Ossi di seppia,* anzi più esattamente solo alla serie così particolarmente chiamata, dove si fa motivo poetico dominante, ma anche si esaurisce; non ritrovandosi altrove più che una volta, in *Marezzo.*

Cominciamo col guardare bene il fenomeno, il paesaggio meridiano di Montale. In alto, il cielo: un diluvio di luce, bigio più che azzurro; a mezz'aria le rupi, nude, evanescenti nel sole; sulla terra il torpore, persuaso dalle cicale impazzite; mura cocenti, qualche macchia di verde che si strugge, qualche ombra che scantona come un fantasma; in lontananza il mare, come un riflesso di innumerevoli lame. Al poeta, in questo «astrale delirio», pare di sentire il friggere della materia, la distruzione di tutto: significato elementare del mito. Ma può anche sembrargli di contemplare gli aspetti di un mondo fulminato, fisso per sempre. Allora, per l'effetto di un sottile inganno, potrà accettare l'immobilità, chiamarla «divina indifferenza», unico «bene» che egli conosca; anzi gli accadrà perfino di temere un turbamento, la minaccia di uno «spacco». Talvolta, ancora, di fronte alla violenza del meriggio resterà stupito, incapace di riconoscere. E ci serva qui, poiché stiamo studiando il primo tempo di Montale, la più antica poesia che di lui conosciamo.

Meriggiare pallido e assorto
presso un rovente muro d'orto,
ascoltare tra i pruni e gli sterpi
schiocchi di merli, frusci di serpi.

Nelle crepe del suolo o su la veccia
spiar le file di rosse formiche
ch'ora si rompono ed ora s'intrecciano
a sommo di minuscole biche.

Osservare tra fronde il palpitare
lontano di scaglie di mare
mentre si levano tremuli scricchi
di cicale dai calvi picchi.

Importa ora riconoscere come la visione si traduce nel verso, ascoltare la musica che suscita nell'animo. Una cosa avvertiamo subito: l'andatura stanca, priva totalmente di iniziativa che hanno queste quartine. Ogni verso si modula per se stesso, con una cadenza non più ripetuta; e tutti insieme generano un ritmo d'indecisione. Uguale incertezza regna nelle rime; prevale però quella baciata, che fa ristagnare il movimento alla fine di ogni secondo verso. Ma l'effetto più singolare sta forse nei numerosi verbi all'infinito, che tengono molto della natura del sostantivo, esprimendo invece dell'azione e del momento lo stato e la durata. Anch'essi riconfermano l'indecisione, perché il poeta con questa forma rinuncia all'individualità. L'ascoltare, lo spiare, l'osservare, non sono più azioni sue proprie, ma come involontarie e da lui indipendenti. Però ecco l'ultima strofa che risolve a suo modo l'indeterminatezza, denunciandone la legge.

E andando nel sole che abbaglia
sentire con triste meraviglia
com'è tutta la vita e il suo travaglio
in questo seguitare una muraglia
che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia.

Si risolve anzittutto il ritmo che, sfociando nei tre endecasillabi, trova finalmente un'andatura stabile. Anche il susseguirsi delle immagini non potrebbe più continuare a piaci-

mento, ma si arresta decisamente con la comparsa di quella muraglia con sopra le schegge di bottiglia: immagine sovrana, sostenuta dal martellato endecasillabo finale, e più delle altre indimenticabile. L'ultimo verso serve però anche a conferire evidenza estrema al disperato uguale camminare lungo il muro. Ma questo determinarsi, più che delle singole cose, è della monotonia stessa, la quale si afferma fissandosi per sempre. «La vita e il suo travaglio» sarà cioè sempre «questo seguitare una muraglia». Del resto le forme indecise non sono ancora scomparse: rieccole nel gerundio «andando» e nell'infinito «sentire». Anzi, se vogliamo credere alla rima (-aglia -iglia -aglio -aglia -iglia), troveremo che tutto tende a confondersi, a perdersi nell'ordine di un'unica realtà.

Nel ritmo originale di *«Meriggiare pallido e assorto»* (per dire ora più in breve) il Montale ventenne esprimeva con mirabile intuizione ciò che più tardi, in *Fine dell'infanzia,* chiamerà (come in altri casi) con il suo giusto nome:

la musica dell'anima inquieta
che non si decide.

Mancano le contingenze della vita, nulla avviene e perciò tutto è atono e senza volto. Forse non è che il mondo si sia fermato: più probabilmente non si è mai messo in movimento. Infatti per Montale, a differenza degli altri moderni, il mito dell'infanzia come tempo della felicità perduta, o non esiste o è semmai di scarsissime risorse. Ne conosco un solo esempio: questo passo, bellissimo, appunto di *Fine dell'infanzia:*

. . . recessi madidi di muffe,
d'ombre coperti e di silenzi.
Uno ne penso ancora con meraviglia
dove ogni umano impulso
appare seppellito
in aura millenaria.
Rara diroccia qualche bava d'aria
sino a quell'orlo di mondo che ne strabilia.

Questa, semmai, la «divina indifferenza» — ma come per noi lontanissima e irraggiungibile. Ci pare confinata (con bel rigore psicologico) alle più remote origini, molto più addie-

tro dell'infanzia, la quale già conosce «un orrore di visioni» e «apparenze malfide». Piuttosto che refugiarsi in una favola, Montale ha dunque preferito guardare bene in faccia la realtà, restare in quel mondo disumano occupata dalla luce meridiana come il ghiaccio occupa Caina.

Leggiamo questi versi di *«Fuscello teso dal muro»*.

> ... e t'attedia la ruota
> che in ombra sul piano dispieghi,
> t'è noia infinita la volta
> che stacca da te una smarrita
> sembianza come di fumo
> e grava con l'infittita
> sua cupola mai dissolta.

Intorno all'esile segno, al fuscello, si svolge la monotona vicenda dell'universo che traccia sul muro un'ombra smarrita, appena visibile, la ruota d'ogni giorno. Se non ci sbagliamo è questa una delle più grandi immagini che poeta abbia creato per significare quanto qui è chiamato col suo proprio nome: la noia. E soprattutto per segregarne questo vocabolo che (salvo errore) non dovrebbe più ricorrere in tutto il volume degli *Ossi*, a noi premeva di riportare quel passo. In altre parole, noi volevamo chiedere il consenso scoperto del poeta per aiutarci in un punto difficile della nostra interpretazione. Stiamo cioè per dichiarare una tesi che potrebbe sembrare temeraria — questa: che la base psicologica di tutti il mondo degli *Ossi* è la noia. Ci soccorre in primo luogo la certezza che, accanto a quelli di legno, esistono anche i fuscelli umani.

> Ah l'uomo che se ne va sicuro...
> e l'ombra sua non cura che la canicola
> stampa sopra uno scalcinato muro!

Ma ci si permetta di domandare un altro consenso, questa volta addirittura al poeta della noia, Giacomo Leopardi. Intendiamo le parole che egli fa pronunciare a Torquato Tasso nel dialogo col suo genio familiare. «A me pare che la noia sia della natura dell'aria: la quale riempie tutti gli spazi interposti alle altre cose materiali, e tutti i vani con-

tenuti in ciascuna di loro; e donde un corpo si parte, e altro non gli sottentra, quivi ella succede immediatamente. Così tutti gli intervalli della vita umana frapposti ai piaceri e ai dispiaceri sono occupati dalla noia». Quando in luogo di «aria» si mettesse «luce» si avrebbe il caso di Montale. Anche quella sua luce meridiana penetra dappertutto, è un diffuso veleno, «un male calmo e lucente».

Del resto, già l'insistere intorno a quel tema, il non sapersene staccare, è un segno della stagnazione fatale, è la noia in atto. E quanto già abbiamo osservato, l'indifferenza di tutto, la mancanza d'individualità, è ancora la noia, come non è difficile scoprire.

La vita è questo scialo
di triti fatti, vano
più che crudele. *(Flussi)*

Nel tuo giro inquieto ormai lo stesso
sapore han miele e assenzio.
«Mia vita, a te non chiedo»

...delle giostre d'ore troppo uguali
mi ripago. *(Quasi una fantasia)*

Non ci sembra occorrere altro per dimostrare come la parola noia è a più riprese sostituita da formule che trascrivono intero il suo significato.

Ma una cosa ancora ci resta, che dovremo pur dire. Il mito della luce meridiana come espressione della noia e talvolta dello sfacelo, è grandioso. E sarebbe prova solare per giustificare (se occorresse) la nostra fede nella nuova poesia.

San Tommaso d'Aquino insegna che fra la numerosa figliuolanza dell'«acedia» (la noia, per noi) c'è anche la «mentis evagatio». Infatti è facile che nella bigia atmosfera della noia, a un certo momento, le cose diventino irreali, anzi si trasformino in altrettanti fantasmi che popolano il nostro sogno. E' quanto si affermò più volte anche nella storia: la nascita del romanticismo in Germania, del surrealismo in Francia.

Orbene, anche per Montale si affaccerà, negli *Ossi,* il pericolo del sogno. Nell'eccesso di luce gli aspetti del mondo

tendono a vanire; nella sospensione dell'ora stagnante la mente si assopisce. Avremo (per rifarci a già note parole) il «meriggiare pallido e assorto». Senonché, il resto di quella poesia sembrava contrastare alla sonnolenza dichiarata in principio, suscitando un folto di cose e rumori tutti determinatissimi: gli «schiocchi di merli» e i «frusci di serpi», per non dire d'altro. Si guardi però bene, e si potrà riconoscere che era un'acuità percettiva solo apparente. In effetto, quell'«ascoltare» e «osservare» si riduce a un atono «sentire con triste meraviglia»; dove l'aggettivo sminuisce e quasi annulla il moto dell'animo che il sostantivo sembrerebbe enunciare. E si intuisce chiaramente che non sono sensazioni di una volta sola, ma già rese familiari, anzi sbiadite dall'abitudine. Inoltre s'è visto che Montale, in pieno mezzogiorno, lungo quel muro sembri camminare a tentoni.

E' questo un primo stadio di un perdersi graduale del mondo consistente fino ad annullarsi. Eccone le singole fasi.

Ci muoviamo in un pulviscolo
madreperlaceo che vibra,
in un barbaglio che invischia
gli occhi e un poco ci sfibra.

(«Non rifugiarti nell'ombra»)

Tutto assume già lo stesso colore, un grigio lucente; gli occhi vedono ancora, ma come attraverso una membrana. In seguito anche le cose più solide cedono, confondendosi coi più labili fantasmi:

Come quella chiostra di rupi
che sembra sfilaccicarsi
in ragnatele di nubi.

(«Non rifugiarti nell'ombra»)

Poi c'è solo un immenso ronzio, quasi lo sfacelo che canti disumanamente il suo trionfo:

Non durano che le solenni cicale
in questi saturnali del caldo.

(Egloga)

Ma anche questa voce s'affioca:

Debole sistro al vento
d'una persa cicala,
toccato appena e spento
nel torpore ch'esala.

Infine tutto sarà dileguato:

Il gesto indi s'annulla,
tace ogni voce,
discende alla sua foce
la vita brulla.

(«Debole sistro al vento»)

Allo stesso modo delle apparenze esterne si consuma, al fuoco meridiano, anche la mente; e di nuovo potremmo seguirne i gradi (in *Marezzo)*, da un primo sconnettersi dei pensieri fino al cancellarsi d'ogni memoria.

Significativo inoltre sarà questo sfacelo serale, accanto a quelli numerosi del meriggio.

un crollo di pietrame che dal cielo
s'inabissa alle prode . . .

Nella sera distesa appena, s'ode
un ululo di corni, uno sfacelo. *(Clivo)*

Sono versi che destano un sentimento tutto particolare, che suscitano quasi visioni di *Purgatorio,* quando il sole è calato e il serpente striscia ai piedi del monte; oppure ricordano, con rispondenza anche maggiore, certe impressioni postromantiche. Lo notiamo, perché ancora altri simili passi sono nel volume, questo ad esempio:

Dirama dal profondo
in noi la vena
segreta: il nostro mondo
si regge appena;

(«Debole sistro al vento»)

che sembra rispondere persino nel ritmo alla seguente quartina di Arturo Graf:

Com'ogni cosa è lieve,
com'ogni cosa è muta,
presso e lontan, perduta
in questa cerchia breve! *(Silenzio)*

Postromantica a suo modo potrebbe essere anche la tendenza a pronunciare cose senza veramente esserne convinti, quasi a inganno di se stessi. Qui non si deve forse dimenticare il timore di una possibile rovina, la quale sovverta quanto finora s'è costruito: motivo poetico del resto bellissimo in *«Arremba su la strinata proda»*. Il modo troppo cordiale, senza il minimo indizio d'ansia, con cui i versi sono detti, nega quel timore al tempo stesso che è affermato. E meglio ancora si avverte questo profondo iato fra dire e credere in certe pretese speranze.

La buona pioggia è di là dallo squallore,
ma in attendere è gioia più compita:
(«Gloria del disteso mezzogiorno»)

asserzione anch'essa troppo familiare (buona pioggia) che esprime piuttosto rassegnazione che una purchessia trepidanza d'attesa.

Invece di certezza sta dunque sfiducia per quanto riguarda il mondo desiderato. D'altra parte abbiamo visto che il mondo reale tende perpetuamente a negarsi. Questo appunto s'intendeva, parlando di sogno. Ma ora preferiamo scrivere in luogo di sogno: soglia del nulla.

E qui finisce, verso il 1925, il mondo della serie *Ossi di seppia* e delle altre poesie ad essa congruenti. Tutto il resto del primo libro di Montale servirà già alla rinascita. Anzi la premessa per rinascere è già negli *Ossi* medesimi: intendiamo il riconoscimento del male.

Ciò che di me sapeste
non fu che la scialbatura,
la tonaca che riveste
la nostra umana ventura . . .

Restò così questa scorza
la vera mia sostanza . . .

Finora Montale ha visto della vita solo le apparenze, «ciò che n o n siamo, ciò che n o n vogliamo.» *(«Non chiederci la parola.»)*

Il rifarsi alla vita, il prenderne possesso, sarà anche la sua ragione per accettarla — se non ancora la salvezza.

ZUR BEDEUTUNG DES WORTES IN EINEM SURREALISTISCHEN ROMAN

Von Gerda Zeltner-Neukomm.

Um die Jahrhundertwende in einem engherzigen, entzauberten Milieu der Pariser Bourgeoisie zur Welt gekommen, gehört der surrealistische Romancier und Essayist René Crevel jener lebenshungrigen Vorkriegsgeneration an, die in zorniger Empörung das Feuer eines wirklichen, vollen Lebens wieder erwecken will, das im Laufe des französischen 19. Jahrhunderts in einem engen Formalismus von Rationalität, bürgerlicher Moralismen und Daseinsroutine immer mehr erstickt war. Nachdem er sein Rechtsstudium aufgegeben hatte, um ganz diesem Ziele zu leben und mit den späteren Surrealisten eine Zeitschrift zu gründen; nachdem er in vereinzelten Artikeln und vor allem in den bunten Arabesken von *Détours* [1] einen Beweis seiner Begabung gegeben hatte, tritt Crevel mit seinem Buche *Mon Corps et Moi* [2] zum erstenmal bemerkenswert in den literarischen Spielraum.

Mon Corps et Moi ist eine Art geistiger Autobiographie eines sich selber verzweifelt suchenden jungen Menschen, der sich aus allen Verstrickungen mit Welt und Menschen zu lösen versucht, bis hinein in jene Stille, wo sein «Herz sich selber werde schlagen hören». So wird nun allem der

---

[1] Ed. Nouvelle Revue Française, 1924.

[2] *Mon Corps et Moi,* auszugsweise in der *Nouvelle Revue Française,* février 1925, in Buchform 1926 Ed. Kra, Paris. Zitiert nach dieser, Abkürzung CM.

Prozess gemacht; all jenen Kulissen, die man die Wirklichkeit nennt, und die sich überall hineindrängen, um jeden unmittelbaren, wortlosen Bezug des Menschen zu sich selbst und seinem Ursprung zu vereiteln. Die erbittertste Anklage gilt dem Wort, das uns mit seinem Vorurteil von jedem totalen Sein trennt und, was als wilder, die Räume zerreissender Schrei aus der Tiefe brechen möchte, immer in seinem Entstehen schon einfängt, einengt.

Les lettres, les mots, les phrases, bornaient nos avenues, nos aventures. CM 44.

tout ce qui de nous est susceptible de se traduire par des gestes ou des phrases n'est plus à craindre. A espérer non plus d'ailleurs. CM 110.

Mit seinem gleichsam systematischen Zweifel an allem Bestehenden, ist *Mon Corps et Moi* zugleich noch ein letzter Ausläufer des 1916 entstandenen, von der Depression dunkler Kriegsjahre entscheidend mitbedingten Dadaismus, der bis gegen die Mitte der 20er Jahre um die Zeitschrift *Littérature* herum sein Wesen und Unwesen trieb. Auch diesem bedeutet das Wort nichts mehr, als der Träger einer verhassten, in der protzigen Selbstzufriedenheit des Bourgeois kompromittierten Tradition, der sich immer weiter von allem lebendigen Dasein abgespalten hatte, um bequemer Vor-Wand zu werden gegen die Tiefen eines wirklichen und gefährlichen Geschehens. Um es aus dem erstarrten Bezug zu einem nicht mehr lebendigen «Sinn» gewaltsam zu lösen, haben die Dadaisten das Wort selber zerstört und es in absurden Wortspielen zur Grimasse verzerrt. Dabei berufen sie sich nicht nur auf die «poètes maudits» des 19. Jahrhunderts, sondern beispielsweise auch auf Mallarmé, der auf seine Weise das starre Gefüge französischer Syntax umzuschmelzen suchte:[1] die dadaistische Clownerie war der extreme Ausdruck eines tiefliegenden Umbruches und eines allgemeinen französischen «Terrorismus» gegen die totgelaufene Sprache, dessen Geschichte Jean Paulhan in *Les Fleurs de Tarbes*[2] geschrieben hat.

---

[1] Vgl. André Breton: *Les Pas Perdus,* Nouvelle Revue Française, 1924.

[2] Gallimard, 1941.

Indessen steht dem frühen Crevel die terroristische Betriebsamkeit noch sehr fern. Statt die Sprache spielerisch im Calembour zu degradieren, nimmt sein Zweifel andere Form an.

le feu *illusoire* d'amour ou d'amitié s'éteint, sous la seule action de la force *dite* des choses et qui *ne manque jamais* de triompher de la force des êtres CM 104.

Dies ist ein extremes Beispiel der in *Mon Corps et Moi* geläufigen Sprache. Es ist kaum möglich, weniger hingerissen von der Gewalt der Dinge zu sprechen. Mitten in alles, was eine Wirklichkeit bezeichnen möchte — le feu d'amour, la force des choses, qui triomphe — schieben sich distanzierende Wörter hinein und lähmen in dieser Trennung jede Kraft. Statt Ausdrücke wie «le feu d'amour» unbefangen zu gebrauchen, wittert Crevel darin das Cliché, die hohle Phrase, und so wird das Wort, dem keine Realität mehr entspricht, noch einmal entleert, um die Leere endgültig ins Bewusstsein zu rufen. Die Sprache wird von dem ihr geltenden Zweifel gleichsam zersetzt.

Pour l'océan, je puis — usant d'une métaphore à tel point usée qu'elle possède enfin le mérite de n'être plus dangereuse par quelque pittoresque — le comparer à l'homme: je prétends qu'il ne doit vouer aucune reconnaissance à ces parois . . . CM 44.

Es befremdet zunächst das den Satz einleitende «pour». Durch keinen thematischen Zusammenhang ist es begründet und wäre eine leere Partikel, würde sich darin nicht eben diese Geste des jungen Crevel ausdrücken, der die Sprache nur aus der Ferne gebrauchen will und sich mit ihm gleichsam herablässt zu dem Wort, von dem er zu sprechen vorhat. Und die vor das eigentliche Zeitwort gestellten «je puis», «je prétends» unterstreichen diese Geste. Die Wiederholung von «usant-usée», die den inneren Vorbehalt gegen die Wortfigur nun ausdrücklich anführt, sagt noch einmal, was Sprechen hier meint: es bedeutet, ein schon fertiges und abgenütztes Instrument noch ein letztes Mal zu benützen, um es darin zugleich auch fortzuwerfen.

Mon Corps et Moi endet tödlich. Es hätte einer jener überlegenen «Discours sur le peu de réalité» sein wollen, zu

dem Breton ein Jahr zuvor die Einleitung schrieb [1]; aber der Dichter hatte sich damit auch seine eigenste Wirklichkeit entzogen: das Wort. Das erwartete Wunder der Selbstbegegnung ereignet sich nicht. Statt des rein und schöpferisch sich offenbarenden Rhythmus des eigenen Herzens steht am Ende der Schrei einer grauenvollen Leere:

La bataille achevée, la comédie finie, je suis seul, les mains vides, le coeur vide. Je suis seul. CM 204.

Die Entmächtigung des Wortes hat an eine äusserste Grenze geführt, von der es kein direktes «Weiter» und kein «Zurück» mehr gibt.

*

In einem Salon aus Plüsch und Ennui ficht Pierre mit seiner Mutter einen bösen Kampf. Diese hat den Vater in Wahnsinn und Irrenhaus getrieben, das liegt auf Pierres ganzem Dasein als furchtbar gespenstischer Schatten. Mit satanischen Schlichen weiss sie das Kind damit zu quälen und sich, zur Entschädigung eines freudlos vertanen Daseins, von ihm in täglicher Szene die Pantomime seiner inneren Not vorspielen zu lassen. Heute aber stürzt Pierre endlich hinaus. Dass ihm nun auch das Kinderhaus nicht mehr geblieben ist, um sich zu bergen, das ist indessen nur ein Bild für seine innere Heimatlosigkeit: zwischen Diane, die den immer Gefährdeten mit ihrer unermüdlichen Zärtlichkeit hegt, und Arthur, der übers Meer gekommen ist und eines Tages in Pierres dunkle Welt wie eine Musik namenloser Verführung eingebrochen ist, viel eher eine Verdichtung geheimnisvoller, grausamer Naturkräfte, als ein Mensch wie er — zwischen Diane und Arthur ist Pierre hin und hergetrieben, denn beide sind ein Teil seines ruhelosen Wesens. Heute aber, im Erkennen seines Ortlos-Seins reisst sich Pierre auch von Diane los, um das Hin und Wider zu beschliessen und nur noch dem Freund zu gehören. Arthur aber gibt heute ein Fest zu Ehren eines Strichbuben — ein geiles Fest, an dem jede seiner Gebärden ein Verrat ist an Pierres Liebe. Und dieser, der von ähnlichem Anspruch auf das Ab-

---

[1] André Breton: *Introduction au discours sur le peu de réalité, Commerce* 1924, Cahier III.

solute geleitet wie der Protagonist von *Mon Corps et Moi* sich aller Welt entäussert hatte um das Wunder einer Begegnung, die sich nicht ereignet, tötet sich in letzter Einsamkeit.

Dies ist die Geschichte, die Crevel ein Jahr nach der Selbstbiographie schreibt.[1] Er ist den einzigen Weg gegangen, der ihm nach dem totalen Bruch mit der äusseren Welt noch blieb und hat aus innerer Kraft Gestalt gedichtet, um sie einzusetzen in die grosse Leere der Hände und des Herzens. Das Pathos, das, leidenschaftlich nach Selbstverwirklichung drängend, dort in aller Absage mitklang, hat sich zur Gestaltung durchgerungen.

Die eigentliche Geschichte von *La Mort Difficile* ist indessen noch anderswo als in jenen banalen Tatsachen. Mit dem Stilmittel des inneren Monologes verdichtet Crevel Pierres ganzes Leben in die Zeitspanne eines Winterabends und einer Winternacht, deren Dunkelheit nun existenzielle Bedeutung erlangt. Und immer ist ein Anderes, oft in Traum und Halluzination angedeutet, noch geheimnishaft zugegen: Pierre, der aller willkürlichen Struktur, jeder täglichen Routine entsagt, um ganz offen auf jenen Bereich hinzuleben «von dem her etwas Grosses und Dunkles sich mächtig durch uns hindurch ausdrücken will» (Breton), Pierre, der stets von einem Sturm der Ängste durchtobt wird, ist der Zeuge wunderbarer und verwunschener Kräfte,

qui dépassent les mots, les choses, les êtres présents. MD 180.

Darin ist *La Mort Difficile* ein surrealistischer Roman, auch wenn ihm alles, was man die surrealistische Manier nennt, fremd ist. Es begegnet hier kein Spiel mit dem «dérèglement de tous les sens» um dessen blosser Arabesken willen; es werden nicht zusammenhanglose Traumsplitter kaleidoskopisch vermengt, um in unerwarteten Zufallsbezügen jenseitigen Sinn zu künden. *La Mort Difficile* ist von einem Lebenspathos durchdrungen, dem all dies versagt bleibt. Jedes Traumelement ist hier funktionell, das heisst einbezogen in Pierres atemlose Dialektik von Untergang und Rettung, Leben und Sterben. Nur so erklärt sich auch diese reinste

[1] *La Mort Difficile*, Kra, Paris 1926. Abkürzung MD.

Struktur seines Romanes, welche nur im klassischen Drama und dem, was dort «unité» genannt wurde, ein Vorbild findet.

Mit diesem Durchbruch in Crevels Schaffen ist nun auch das Wort ein anderes geworden.

Donc, il plaide folie, et, c'est pourquoi, en claire franchise, il explique à Mme Dumont-Dufour les tourments d'homme qui voit fuir sa raison. Mais Pierre est mauvais acteur. Il ne sait tirer parti d'un rôle qui l'use. Il s'émeut de ses propres phrases qui n'ont pas l'heur de toucher Mme Dumont-Dufour, et, parce qu'il ne veut point offrir quelques mots en l'air, le voilà parcourant la route qui mène à Ratapoilopolis. Le long du chemin, de s'apercevoir soudain que les tourments qu'il désigne pourraient fort bien porter son nom. Et ce sont autour de lui des faisceaux d'inquiétants rayons, des fouillis de flammes tordues, au milieu de quoi il lui faut lutter, se débattre sans espoir d'un astre simple. MD 56/7.
Die Sätze, eine Stelle aus Pierres Streit mit der Mutter, sind wie eine Demonstration von diesem Andersgewordensein. Wohl möchte Pierre zunächst auch so sprechen wie jener Frühere: aus unverbindlicher Ferne. So beginnt er behutsam, mit vielen Pausen — die in der fast übermässigen Häufung der Satzzeichen fühlbar werden — mit den rational eindeutigen «donc», «c'est pourquoi», und mit dem Erklären (il explique), das ja immer ein Darüberstehen ausdrückt.

Nun aber wird eine bestürzende Erfahrung gemacht: Die Sprache versagt Pierre diesen inneren Vorbehalt; Worte wollen nicht mehr mit Verachtung bloss hingeworfen, fortgeworfen werden. Die Sätze werden immer schneller; «plaider», «expliquer», «tirer parti», diese theoretischen Wörter, werden verdrängt durch reine Bewegungsverben, die sich zu den wilden Bildern der Flammen steigern, und hier, mitten darin (au milieu de quoi) ist Pierre selbst und den Vorstellungen, die er heraufbeschworen, grenzenlos ausgeliefert. Immer wieder zeigt sich diese böse Kurve, in der ihn seine Wörter übersteigen und sich selbst entreissen.

Et Pierre de *s'étrangler avec des mots, de se perdre dans ses phrases,* et, n'y voyant plus, mordre, battre, injurier . . . MD 170.

Pierre weiss nichts mehr davon, dass sich die Sprache einmal zum in sich selber geschlossenen und wiederum das Erleben einengenden Vorgang hatte beschränken lassen. Mit seinem Dasein, das heisst mit Crevels Bejahung des Schöpferischen, sind die Schranken gefallen. Wer spricht, der hat sich der Sprache verschrieben und muss, mit ihr ins Spiel geworfen, die Bewegung austragen bis zu deren letzter Konsequenz. Und stets wird diese Bewegung unabsehbar sein:

Car il ne sait où il va, *dès qu'il n'est plus immobile et silencieux,* sur une chaise . . . MD 110.

Hatte *Mon Corps et Moi* um einen Ausdruck gewusst, der wie in einem Gefäss schon fertig Bestehendes aufnimmt,

En effet, tout ce qui de nous est susceptible de *se traduire* par des gestes ou des phrases n'est plus à craindre. CM 110

so gibt es nun dieses für sich Bestehende nicht mehr. Nur noch ein umfassender Prozess des Findens und Denkens, der sich mit der Sprache selber entwickelt, wird nun erlebt; und auch hierfür findet Pierre den Ausdruck, wenn er eines Tages im Atelier das Modell vergisst und, von allen Sinnen getrieben, automatisch einen Jüngling zeichnet:

ses doigts, spontanément, . . . *découvraient* sur le papier un continent humain, dont le crayon fixait en simples lignes, les plages idéales MD 90.

worauf es dann heisst:

Le regard du jeune homme inconnu, son voisin, comme un filet le tenait prisonnier. MD 90.

Aus seinem Innern entdeckt er, es erschaffend, ein Bild, und wird sich daran wiederum zugleich erst einer neuen Wirklichkeit und deren Bedeutung bewusst. Alles ist ein und dasselbe; statt des früheren *«traduire»* steht nun *«découvrir».*

*

Im Laufe der dadaistischen Revolution hatte sich immer deutlicher eine schöpferische Wirklichkeit von dem öden Grunde der Vernichtung abgehoben: es ist die offenbarende Schöpferkraft des Traumes, welche die Surrealisten, von Dada herkommend, erfahren hatten. Von einem Tiefenreich voll geheimnishafter Mächte — zu dem schon die deutsche Romantik Zugänge gefunden hatte und das die Surrealisten

mit dem zusammenfassenden Namen «L'Inconscient» benannten — sollten nun die spröden Schranken der Tagwelt gesprengt werden und in einem erweiterten Horizonte Geheimnis und Wunder mitten unter dem Täglichen wohnen.

An der Schwelle zu diesem Reiche, an der Türe des Traumes und des Wunderbaren, erlangt nun auch das vom Dadaismus aus den starren Bezügen gewaltsam gelöste Wort eine neue Würde. In einer totalen Absage an Vernunft und Willen, im Verzicht auf jedes Kalkül, — so glaubten die Surrealisten — werden die Worte in unmittelbarem Bezug der grossen Unbewusstheit antworten, und die Sprachbilder, zu denen sie sich wild und unerwartet gruppieren, werden voll tiefer Bedeutsamkeit sein.

Rien ne sert de les modifier puisque, tels qu'ils sont, ils répondent avec cette promptitude à notre appel, [1]

sagt nun André Breton von den Worten, und weiter noch:

Le langage peut et doit être arraché à son servage. Plus de descriptions d'après nature, plus d'études de mœurs. Silence, *afin qu'où nul n'a jamais passé je passe,* silence! — *Après toi, mon beau langage.* [2]

Wenn dieses Bild auch spielerisch verstanden sein will, so scheint es uns doch darin wichtig, dass es das Pionierhafte der Sprache betont. Mag auch das Wort, dem hier das Bewusstsein spielerisch folgt, in Pierres leidenschaftlichem Dasein zur hinreissenden Gewalt werden, so bestätigt es dennoch Crevels «découvrir».

*

An unscheinbarsten Indizien, an einem Artikel beispielsweise, der an ungewohntem Orte unbestimmt gelassen wird, verrät sich in *La Mort Difficile* etwas Neues. Crevels beinahe wuchernder unbestimmter Artikel tönt immer wieder andere Nüancen an; alle aber lassen bis anhin für sicher Gehaltenes in einem fragwürdigen Lichte erscheinen.

---

[1] Breton: *Point du jour,* Paris 1934, p. 25.

[2] Id. p. 26, ähnlich wie Breton spricht Aragon in *Une Vague de Rêve,* Commerce 1924: Le nominalisme absolu trouvait dans le surréalisme une démonstration éclatante, et cette matière mentale dont je parlais, il nous apparaissait enfin qu'elle était le vocabulaire même: il n'y a pas de pensée hors des mots; tout le surréalisme étaye cette proposition.

jusqu'à l'ombre des trois arbres qui mettent, sur la berge d'*une Seine* plombée, *une fraîcheur*, dont *un soleil* trop cru, trop brusque, donnait la soif. MD 66.

Es gibt nicht mehr die Sonne, die Seine als «Ding an sich», das zur Verständigung nur noch mit seinem Worte bezeichnet werden müsste; vielmehr schafft sich die augenblickliche Situation ihre Dinge, eine Sonne, einen Fluss aus unendlich vielen Möglichkeiten. Und damit besteht auch das Wort nicht mehr «an sich», sondern ist transitiv geworden, das heisst angewiesen auf ein ergänzendes Weitergehen der Sprache, in deren Bewegung es sich allmählich präzisiert: «une fraîcheur» — «dont . . .»; «un soleil» — «trop cru»; «une Seine» — «plombée». Oft, und besonders beim Abstraktum, das immer als rein konventioneller und damit auch leerer Begriff aus der Gegenwart zu fallen droht, steht überhaupt keine Ergänzung mehr:

des ongles entrent dans des paumes dont la moiteur connaît enfin *une certitude*, et . . . MD 81.

Elle seule sait trouver les mots qui apaisent et tout ce qui peut contre *une tristesse*. MD 66.

Die Antwort auf die Frage «was für ein» ist gleichsam auf immer offen gelassen. Wenn in ihrem pausenlosen Drängen gegen den Tod hin die Erzählung den Eindruck erweckt, alles was Pierre tut und denkt geschehe als einziger ununterbrochener Satz, der überhaupt nur dort einmal enden könne, wo alles Diesseitige endet, so mag auch aus solchem dieses Gefühl sich bestätigen.

Das Offene bekundet sich auch in Stellen wie der folgenden:

Leurs voix danseuses de cordes, acrobates aux cœurs transparents, aux mains de lumière *et qui* les porteront pour les unir au plus haut point du ciel. MD 116.

wo nicht enträtselt werden kann, auf welches Substantiv das Verb sich bezieht, wo vielmehr aus allen Möglichkeiten die einzige gestaltet wurde, die den Bezug nach allen Richtungen hin frei lässt. Siehe dazu auch den Satz, der durch den doppelten Anschluss des Beziehungswortes vexierbildhaft spielt zwischen einer naheliegenden Vorstellung und einem verwegenen Bild:

Ce front définitif parmi le désordre du lit, son bonheur lisse, de quel bois a-t-*il* été sculpté? MD 132.

Über das ganze Buch verteilt und besonders in Pierres seherischen Augenblicken drängt sich sein Reden in Ellipsen zusammen. Das Verb, das den Satz selbständig werden lässt, indem es ihn zu einer Richtung entscheidet, fällt beinahe ganz aus. Die Sprache erscheint dann wie ein Schemen, das im nächsten Augenblick wieder in der Tiefe versinkt. Und dies erinnert an die Art, wie die Dinge in kubistischen Bildern gemalt sind: auch diese Dinge treten nicht auf, restlos und übersichtlich, vielmehr bleibt immer noch ein Offenes, eine Verbindung zum feuerflüssigen Innenraum, dessen Verdichtung sie sind, und der sie nicht entgleiten lässt in eine endliche und schon gefügte Tagwelt.

Diane, dîneuse, sa voisine, *vers elle* le seul malheur l'a conduit. *Diane,* douce compagne des hivers, sœur d'ombre. *D'elle,* en silence, il s'éloigne. MD 133.

Or, *ces paupières* si parfaitement jointes qu'on les eût prises pour une seule et même coquille, *de ces paupières,* soudain, quel invisible coup de dent fait jaillir le noyau des yeux? MD 129.

An solchen Orten ist ein unmittelbares Echo von Pierres «découvrir» zu hören. Man glaubt zunächst in den einleitenden Substantiven die Satzsubjekte zu finden; aber gleich darauf erfolgt unerwartet ein Sprung und macht diese zu den Objekten eines Bezuges, der soeben erst auftaucht. Im Wechsel von «on les eût prises» zu «fait» springt zugleich auch die Zeit von «gerade noch» zu «jetzt». Kein festes grammatisches Schema liegt mehr zugrunde; nur Wörter tauchen auf und erst im Laufe des Sagens werden sie sich zu einer Richtung entschliessen. Aber zuvor noch ist das Zögernde zu hören, das Pierres Sprache so oft innewohnt: «Diane, dîneuse, sa voisine . . .», es ist als sollte tastend versucht werden, die Worte in ihren Umrissen zu sichern, bevor die Bewegung alles entreisst. «Denn er weiss nicht mehr, wo er hingeht, sobald er nicht mehr regungslos und schweigend dasitzt.»

Diese gefährliche Unabsehbarkeit hat Crevel am persönlichsten gestaltet in dem, was man seine «Stichworte» nen-

nen möchte: Ein im Laufe des Redens auftauchendes Wort scheint plötzlich die es tragende Schicht zu sprengen; es wird aus seinem Zusammenhang herausgestellt, wird wie für einen Augenblick des Sichbesinnens absolut gesetzt und damit zugleich auch freigegeben für neue, unerwartete Bezüge. Aus einer neuen Bewusstseinsschicht, die es ohne Vorbedacht aufbrach, reisst es nun eine bestürzende Flut von Assoziationen an sich:

Nach langem Herumirren ist es Pierre gelungen, sich in trunkenem Vergessen aus seiner dunklen Welt zu lösen:

le corps n'est plus une chair condamnée au malheur, le corps n'a plus froid. Il saute, vole, ne pèse pas plus qu'une chanson dans le soleil de minuit.

Le soleil de minuit.

Hélas sept heures viennent tout juste de sonner. Pierre doit se souvenir . . . MD 79.

Derart öffnet das Wort, das den Gipfel der Freude meinte, indem sich tückisch daran das Bewusstsein der Zeit heftet, eine neue Perspektive: es wirft Pierre zurück an den Tag und wird damit das Stichwort zu neuen, seitenlangen Quälereien. Oder es heisst:

Mais une bonne tête n'est pas une tête imperméable. Poreuse à tous les vents, après les tempêtes, elle n'est plus au matin qu'un fruit lourd d'une rosée amère, les rêves.

Les rêves.

Il les connaît tous depuis ceux qui font rire . . . MD 81.

und daran wird die Erinnerung wach an einen grauenvollen Alptraum der vergangenen Nacht. Das Wort ist niemals mehr Feststellung, sondern Wagnis, und keiner weiss, welche Saite, einmal ausgesprochen, es im eigenen Innern anschlagen wird.

In seinem Roman *Babylone*[1] hat Crevel dieses Stichwort zu seiner äussersten Möglichkeit gesteigert. *Babylone* ist die Geschichte eines kleinen Mädchens, an dessen reiner Kindlichkeit alles was die grossen Leute schon längst und für immer festgesetzt haben, in der wunderbaren und bestürzenden Fragwürdigkeit seines Anfangs traumhaft herandäm-

---

[1] *Babylone*, Kra, Paris 1927. Abkürzung Bab.

mert und zu singen anhebt. Wiederum gilt diese Verwandlung vor allem dem Worte.

Wenn das Kind aus dem Gespräch der Erwachsenen ein Wort aufnimmt, dann fällt sogleich alle Vergangenheit von diesem ab. So nackt, dass es Name sein könnte für alles, wird es nun zum Requisit des kindlichen Spieles und gelangt ins glückliche Land der Träume.

Einst, weil sein Blut heiss ist und lebendig, ist das Kammerzöflein aus dem dumpfen Hause entwichen. Da haben die Erwachsenen sogleich das Wort gefunden, das ihm gehört. Es wird von dem Kinde aufgenommen und beginnt nun einem Funken zu gleichen, der von Sprung zu Sprung die Tiefen des Himmels und der Träume aufleuchten lässt:

on vous appelle monstre infâme, ignoble fille, roulure.
Roulure.
Avant que le globe fût devenu rond à souhait, que de labeurs pour le modeler, d'épreuves pour le polir. Les tristes copeaux d'éléments et d'êtres jetés aux quatre coins du ciel, afin que plus égale, plus parfaite devînt la courbe terrestre, les attendrissants rebuts éparpillés, toutes les épluchures de cosmogonie, le vent, la pluie, le feu du ciel, plus tard d'un geste tourbillonnant, les rassembleront, les pétriront en plein éther . . . Roulure, ce mot si gras, si laid, dans les bouches familiales, se purifie, s'allume, éclaire, dore les songes de l'enfance, y roule en soleil. Roulure, jolie fille que plus rien d'humain ne saura retenir, roulure, ô belle silencieuse.

Bab. 103/4.

Wenn es einst in sicherem Bezug ein Sicheres zu bezeichnen meinte, so ist das Wort nun offen zu jedem Abenteuer, und ist damit kreativ geworden: Es ruft den Elementen des Weltalls, die noch unbefangen sind wie es selbst, hebt mit ihnen Bild um Bild ins Dasein und wird zur Himmel und Erde begreifenden Schöpfung. —

Zu Pierre zurückkehrend, seien noch folgende Sätze betrachtet:

Il sera fort. *Des* poings se serrent, *des* ongles entrent dans les paumes dont la moiteur connaît enfin une certitude et, de la petite douleur dont il est sûr, *Pierre* va essayer de renaître, se limiter. MD 81.

Bruggle était là. Pierre voulut fuir son regard, mais, déjà saisi aux poignets il devait accepter la volonté de *deux yeux*. *Deux yeux* qui semblaient les yeux d'un animal. MD 104.
«des poings», «des ongles», «deux yeux»: der Anfang, «il» (Pierre), «Bruggle» sagt, wem sie gehören, und von diesem her würde Possessiv oder bestimmter Artikel in der Linie liegen. Aber solche Linien gibt es nicht mehr; schon leuchtet von anderswo her Neues auf: von weiter innen, aus einer Tiefe, welche die Schranken zwischen mein und dein niederreisst und das Geschehen anonym werden lässt. Wieder zeigt sich der Sprung von einer Daseinsschicht in eine andere, kündet ein vieldeutiges, vielgründiges Leben und, im Durchbruch vom Einen zum Andern, eine aufbrechende Welt. —

Schon die ersten Augenblicke von Pierres Gegenwart, sein Kampf mit der Mutter, zeigen einen unablässigen Wechsel der Bezüge:

Pierre ne sait pas et constate: Si explication il doit y avoir, *nous* serons encore là dans huit jours, mais que *Mme Dumont-Dufour,* avant de chanter pouille, commence donc par dire *a son fils,* pourquoi elle l'a traité de dégénéré. Du coup c'en est trop. Ainsi *Pierre* a l'audace de demander pourquoi *sa mère* l'a traité de dégénéré. MD 49.

C'est là pour *sa mère* un acte type, l'acte selon quoi . . . se mesurera la folie de la descendante des Dumont.

La folie.

Mme Dumont-Dufour ne perd pas une seule contraction du visage *de Pierre*. . . Les mâchoires de Pierre sont serrées à craquer. Ses yeux fixes ne voient plus rien, ne peuvent plus rien voir. *Une femme* sans lèvre à côté de lui sait ce qu'elle veut. Elle va prouver *à son fils* qu'il est dégénéré. MD 52/3.

Ein Bewusstsein, das nicht von einem Fixpunkte her zuschaut, sondern mit dem Geschehen selber in Bewegung ist, beleuchtet dieses in alle Richtungen und von allen Richtungen her. Nur der erste Satz sei hierzu betrachtet. Mit «Pierre ne sait» beginnt er und stellt damit von aussen, von einem neutralen Punkte aus etwas fest, springt nun aber sogleich nach innen, und schaut vom Denken dieses Pierre her: «nous serons encore là», wo indessen es nicht verweilt, sondern mit dem offiziellen Namen «Mme Dumont-Dufour» wieder hin-

ausführt in beziehungslose Betrachtung (statt «ma mère», in bezug zu «nous» oder «sa mère» zum anfänglichen «Pierre»); und nun fährt er fort mit «à son fils»: Pierre, das Subjekt des Satzes, und der Pierre, der in direkter Rede zu denken begann, treten hinter dieser neuen von «Mme Dumont-Dufour» ausgehenden Perspektive zurück.

Derart spiegelt Pierres Sprache eine fast atemraubende Dynamik. Etwas scheint unwiderruflich in Fluss geraten; kein Bezug zeigt sich mehr zu einer festen Mitte. Diese Sprache ist nicht mehr gehalten in einem ruhigen, sicheren Grunde, und wäre es auch nur der einer grammatischen Norm. Dies indessen ist wiederum nicht eine programmatisch revolutionäre Auflösung um der Auflösung willen, nicht blosse Anwendung eines surrealistischen Postulates, vielmehr Pierres Leben selber.

Ähnlich wie in diesen Sätzen jede Schaurichtung jede andere aufwiegt, heben sich in Pierre die widersprechenden Gefühle auf. Alle sind absolut: der Hass gegen die Mutter; die Liebe zu Arthur; die Freundschaft mit Diane; hat er nicht heute morgen, aus der Not seiner Träume gerufen, «mit Namen aus Feuer» nach dieser gerufen, wie man leidenschaftlicher es nicht kann, und nun, wo sie da ist und mit ihr die Ruhe, da ist es ebenso wahr, dass er nur noch glühend an Arthur denkt. Es ist unmöglich, alle diese Regungen in eine Ordnung zu setzen, ohne willkürliche Berechnung, ohne falsch zu spielen. Das ist Pierres eigentliche Tragik — seine eigene Weise kindlicher Reinheit — an der er zerbricht. Das war auch die Tragik von Crevel selbst, der endlich einsehen musste, dass das Leben nicht möglich sei, ohne falsch zu spielen, in einer Welt, wo dies alle tun, und in den Tod ging.

*

In einem Beitrag der *Révolution Surréaliste*[1], welcher zu seinen schönsten Arbeiten gehört, sagt René Crevel:

Navigateur du silence, le dock est sans couleur et sans forme le quai d'où partira ce soir, le beau vaisseau fantôme, ton esprit . . . Le vaisseau fantôme écrit sa danse en plein ciel.

[1] Juin 1926. *Le Pont de la Mort.*

Was die Sprachbetrachtung zu *La Mort Difficile* gezeigt hat, erhält hier, wenn auch in seinem heiteren Aspekt, einen expliziten Ausdruck. Wie diese Figuren der Einbildungskraft in der «absence» aller Dinge beginnen, so steigt die Sprache Pierres aus einer namenlosen Nacht. Erst wo sie anhebt, entsteht eine Wirklichkeit, erst mit ihr zeichnet sich Zug um Zug in die Leere — dieselbe wohl, in der *Mon Corps et Moi* geendet hatte — und wo sie aufhört, gähnt wiederum das Dunkel.

Daher ist Pierres Rufen nach den Menschen immer so brennend. Nicht nur Diane meint es und nicht einmal nur Arthur, den Geliebten. Sondern in seinem Rufen selbst soll, wie mit Zauberformeln, die Nacht gebannt werden.

Arthur, Totor, les noms du musicien transatlantique et du jeune truqueur *sont des talismans contre la colère.* MD 177/8

Il a essayé soudain de *se ressaisir* . . . il a répété un nom: Diane, Diane, Diane . . . MD 93.

Daher auch konnte Pierres Tod wohl in nichts wesentlicher ausgedrückt werden, als darin, dass einmal auf die dringendste Frage kein Wort mehr antwortet. In der letzten, grossen Helle taucht vor Pierre das Sterben auf:

1) «Son» liberté s'appelle Totor. Celle de Pierre n'aura qu'un nom. Le plus beau des noms. Y a pas mieux, y a pas plus cher. *Il n'ose la nommer* quoique déjà il ait commencé à perdre la vie. MD 189.

2) Sa liberté, à lui, *sa liberté s'appelle la mort.* La mort: c'est le mieux, y a pas mieux. Tout à l'heure, bientôt, il partira seul, la Seine n'est pas loin . . . MD 189.

3) Arthur, sa liberté s'appelle Totor, cette nuit. Pierre. La liberté de Pierre? La porte se laisse ouvrir. Vive le trottoir. MD 196.

Pierre zögert, er wagt das Wort noch nicht, und wieder zeigt sich die Scheu vor der unabsehbaren Macht der Worte (1). Und wenn er es darauf doch sagen muss, so ist auch hier, in dem wiederholten «liberté», das Zögern noch zu spüren. Nun aber ist es Wirklichkeit und zeugt unmittelbar die sehr deutliche Vorstellung des Sichtötens. (2) Solange aber das Wort noch ausgesprochen werden kann, ist in ihm zugleich, an seinem äussersten Rande, der Tod noch

gebannt. Es folgt eine Szene von aufgewühlter Lebendigkeit, und erst, wo diese verebbt, taucht vor Pierre von neuem die Frage auf: (3)

La liberté de Pierre? MD 196.

Das Wort aber kommt nicht mehr zuhilfe. Und nun folgt als einzige Antwort unmittelbar der Sturz in die Nacht. —

In einem Traum, der wohl als Groteske beginnt, bald aber, wie alles, ins Todernste mündet, fällt durch den Raum ein Stern, der Pierre beschwört:

Mais faites un vœu, faites un vœu. MD 82.

Da aber Pierre nichts zu sagen vermag, verlöscht der Stern und lässt ihn von neuem ins Dunkel fallen, der nun durch schwarze, endlose Gemächer irren muss, um, vergeblich, seine verloren gegangenen Augen zu suchen:

Wenn Pierre nicht in einem Augenblick, wo das Leuchtende gnadenvoll zugegen ist, ein Wort findet — das verbindende, verbindliche Wort — und es zur gültigen Wahrheit ernennt; wenn er nicht im gottverlassenen Jenseits der eigenen Seele etwas setzt, das ein Ort sein könnte und eine Mitte in der fremden Welt, so fällt er in den dunklen Grund. Noch einmal, wie im Beispiel des Sterbens, werden Reden und Schweigen als Bestehen oder Untergehn die Pole der Existenz selber. Doch was bis anhin noch als das Schicksal einer einzelnen Romanfigur hat gedeutet werden können, das scheint uns hier den Rahmen des Individuellen endgültig zu sprengen und in diesem Traumbild einen Aspekt der heutigen Welt selber zu spiegeln.

Beinahe alle Dichtung der Moderne weist der Sprache Pierres verwandte Züge auf.[1] Pierres aufgebrochene und heimatlose Welt ist nicht nur ein privates Erlebnis, vielmehr eine Erfahrung, welche auch die Sprache anderer Dichter auf ihre Weise andeutet, selbst wenn sie diese — wie teilweise bei Paul Eluard — zu ihrer höchsten schöpferischen

---

[1] Unter den Arbeiten, in denen ähnliche Sprachphänomene der heutigen, keineswegs nur surrealistischen Poesie, zur Sprache gelangen, verweisen wir auf: J. Gebser: *Der grammatische Spiegel, Neue Denkformen im sprachlichen Ausdruck*, Oprecht Zürich 1944. Lotte Thiessing-Specker: *Zur Lyrik Paul Eluards* in *Trivium* III, 2, 1945 und in dem selben Heft: Reto R. Bezzola, mit dem sehr bedeutsamen Titel *Die Dichtung des absoluten Wortes.*

Möglichkeit wandelt. Die Erfahrung eines Daseins, an dessen Grunde keine Ordnung mehr ruht, nicht des Glaubens noch der Vernunft; eines Daseins auch, in dem kein Wert mehr gilt und kein Gebot, die mehr besagen würden als das Hier und Jetzt eines Einzelnen. Und keine Spielregel ist geboten, die jemals vor dem Spiele schon bestünde und mit ihm nicht wiederum zerfallen würde. So dass wohl jedem die kostbare Möglichkeit entstand, in seiner Handlung zugleich auch deren Mass zu erschaffen; den Erschöpften aber trägt keine Norm und nicht einmal eine Konvention. Er fällt und fällt und kann wohl zu Tode stürzen — in den «Schwierigen Tod» Pierres.

EINE NOVELLE WERNER BERGENGRUENS

Von Hans Bänziger

In den *Drei Falken* wird erzählt, wie der wertvollste Besitz eines italienischen Falkenmeisters an die rechten Erben verteilt wird.

Der Umstand, dass gerade Falken zum Hauptmotiv der ganzen Dichtung geworden sind, verlangt von einer Interpretation den Ausblick auf Jahrtausende menschlicher Kultur. Denn zum mindesten seit Horus, dem königlichen Gott der Ägypter, der auf Erden als Falke erschien, taucht in der Welt der Symbole dieses Zeichen einer göttlichen, dem Bösen abholden Kraft immer wieder auf. Der Strom der ägyptischen Religion ergiesst sich ja in tausend Rinnsalen in die griechisch-römische Welt. Horus wird dem Lichtgott Appoll gleichgesetzt. — Im Mittelalter wird der Vogel, nun in bedeutend irdischere Bereiche gerückt, zum sehr konkreten Inbild der Ritterschaft. Die Jagd mit den Falken bleibt eines der schönsten Vorrechte der Aristokratie. Kriemhildens Traum und Kürenbergers bekanntes Minnelied bezeugen zur

Genüge, wie eng Symbolisches und Praktisches bei diesem Motiv ineinander verwoben waren. Erst seit dem Beginn der Neuzeit zerfällt das Symbol gleichsam in seine zwei Bestandteile: Der ritterliche Sport verschwindet, dafür beginnen weithin berühmte Falkenorden (Island, Weimar etc.) die Aufgabe zu übernehmen, ritterliche Rechte den Städten und Bürgern gegenüber zu wahren.

Aus diesem fundamentalen Motiv heraus, dessen Wurzeln in den Mythos zurückreichen, entwickelt sich nun eine Handlung, deren Hauptetappen ich der bequemeren Übersichtlichkeit halber gleich anfangs aufzählen will. Weil die Novelle auch äusserlich wie aus einem Guss zu lesen ist, würden wir sonst die fein differenzierte Struktur leicht übersehen. Natürlich sind in einer solchen Zusammenfassung und dem Versuch einer Gliederung bereits Ergebnisse der späteren Untersuchung vorweggenommen.

I. (S. 5—26). Der Falkenmeister stirbt. Seine Schwiegertochter und ihr Mann, die Seidenhändler, kommen ins Haus des Verstorbenen. Die Magd zeigt die Falken.

Testamentseröffnung durch Albinelli, ein Mitglied der Falkenbruderschaft. Auch der natürliche Sohn Cecco ist anwesend. Erster Verteilungsplan: Erlös des ersten Falkens für Gläubiger und Arme, Erlös des zweiten für das Kloster zum Heiligen Geist, Erlös des dritten für die Erben (Cecco und Seidenhändler).

II. (S. 26—46). Ein Falke entfliegt. Damit wird ein gerechter Verteilungsplan schwieriger. Doch der Prior des Klosters verzichtet. Die Erben machen nun konkretere Pläne. Cecco umwirbt die Tochter eines Metzgers. Die Seidenhändler suchen noch mehr Gewinn herauszuschlagen.

Die Versteigerung auf dem Marktplatz bringt wieder alle Beteiligten zusammen. Der erste Falke wird versteigert. Auch des zweiten Preis ist schon hoch.

III. (S. 46—56). Da wird der dritte Falke zurückgebracht. Alle interessieren sich nun für ihn. Kurze Unterbrechung der Versteigerung. Cecco ergreift diesen Falken und bekommt ihn gern. Angst vor der Welt der Verkäuflichkeiten. Er befreit den Vogel. Albinelli ärgert sich zuerst, dann versteht

er und übergibt dem Hinker seine Kette der Falkenbruderschaft.

Es fällt auf, wie streng hier die Gesetze des dramatischen Aufbaus beobachtet sind; die drei Teile verhalten sich in ihrer Länge wie 2 : 2 : 1 — was uns verleiten könnte, dem Stück fünf «Akte» unterzuschieben. Aber die Zahl drei dominiert derart (drei Falken, drei eingesetzte Erben, drei wichtige Verwandte, Trinität . . .), dass wir mit dieser Gliederung der ursprünglichen Absicht sicher näher kommen.

Wir stehen anfangs vor der für vitalistisches Denken befremdenden Situation, dass ein Gestorbener den Anstoss für alles Geschehen gibt. Die Novelle, die von den Erlebnissen des Hier und Jetzt oder Dann und Dort berichten sollte, breitet sich auf dem dunklen Hintergrund des Todes aus. Einer, der schon ausserhalb der Welt ist, strahlt unmessbare Kräfte in diesen Bezirk verzwickter italienischer Händel und Affären. Wir haben uns also von vorneherein damit abzufinden, dass der Kreis der von der Novelle erfassten Begebenheiten nicht geschlossen, sondern auch gegen den Anfang hin ins Transzendente offen steht. Bergengruen zieht diese Situation auch sonst allen andern vor: In *Der Grosstyrann und das Gericht* steht als unheimlicher Ausgangspunkt ein Mord, den es aufzudecken gilt; die schaurigen Geschichten im *Tod von Reval* wären ohne die Überzeugung, die Toten seien für eine Stadt und das ganze Dasein ebenso wichtig wie die Lebenden, gar nicht zu denken. Im *Beichtsiegel* und *Am Himmel wie auf Erden* dagegen erregt uns das Schreckliche am Anfang bloss potentiell.

Wie ein letzter und zugleich erster Funke der Unendlichkeit nimmt sich daher der Beginn der Erzählung aus: Im Königreich Neapel «lebte und starb» ein Falkenmeister — diese scheinbar paradoxe Formulierung, wo durch die knappe, pointierte Antithese dasselbe erreicht wird, was sonst dem Perfekt überlassen ist. Die Eile zwingt den Novellisten, sehr vieles zu überspringen, um dafür das Ganze dem Zuhörenden noch näher zu rücken.

Die Novellen Meyers oder Kleists, die wir in der deutschen Literatur als Vorbilder zu werten gewohnt sind, er-

reichen ihre dramatische Wucht indessen gewöhnlich, indem die Begebenheiten zum Schluss als zu einer Katastrophe hindrängen. Alle Daseinsformen stehen unter einem Damoklesschwert. Kaum je aber ist der Tod Ausgangspunkt, und es wäre an andern Orten einmal zu untersuchen, ob nicht diese «umgekehrte Situation» eine der Novelle sehr gemässe Variation der dramatischen Dynamik sei.

Nach den einleitenden Sätzen schliesst sich dann die Szenerie sehr rasch. Was ja für die Beteiligten relevant wird, ist einzig das Erbe. Für sie steht am Anfang der Ereignisse, die sich in diesen paar Tagen abspielen, eine Sache; eine Sache, die mit allen Vorteilen der leblosen und verkaufbaren Materie behaftet ist, wenn es sich nun zufällig auch um drei Vögel handelt. Eine Erbschaft besitzt ja eine feste Stelle im Räderwerk juristischer Abmachungen und ist von grossem Wert in jener Schicht, wo «jedes Ding seinen Kaufpreis hat». Sie erst wandelt den Einzelnen zum sozialen, der grossen Gemeinschaft aller Kreaturen eingeordneten Wesen. «Denn sich einen Erben wählen oder auch nur denken, bedeutet ein Sichabfinden, ein Anerkennen der Notwendigkeit, den eigenen Platz andern zu räumen, sobald es dem Geist belieben wird, sich von Hülle und Werkstatt zu scheiden», lesen wir schon in der frühen Revolutionserzählung *Das Brauthemd.*

Mancherlei verhindert allerdings, dass die Novelle soziologisch orientiert würde. Der Falkner ist ein Aussenseiter der Gesellschaft gewesen, er war nicht Mitglied der edlen Falkenbruderschaft. So wirkt sich sein Vermächtnis zunächst nur materiell aus: als Gewinn für Gläubiger und Arme, für die geldgierigen Seidenhändler und für Cecco, der mit der Bereicherung das Interesse einer Metzgerstochter erlangen wird.

Allein, es sind ja Falken, die das Erbe vermitteln, Symbole göttlichen Strebens, von denen eine ganz andere Richtung in das Geschehen gelangt. Sie mögen «die Seele des Abgeschiedenen in den Himmel getragen haben», macht der Prior des Klosters zum Heiligen Geiste später den Erbbegierigen gegenüber geltend. «Denn man stellt sich die Seele wohl gerne unter dem Bilde eines Falken vor als ein dem Himmel zuschiessendes Geschöpf voll ursprünglichen Adels.» Ihr Reich ist nicht von dieser Welt, bewegen sie sich doch

auf der Erde — wie Cecco unter den Menschen — plump und unbeholfen. Sich mit solchen Tieren abzugeben, hält ein praktischer Mensch wie die Seidenhändlersfrau für «unvernünftig».

Die Falken verkörpern den göttlichen Geist aber nicht in voller Reinheit. Nach der Erklärung der Magd sind sie vielmehr hervorgegangen aus einer Kreuzung der seltenen isländischen mit der schnellen Art der Gierfalken. Sie sind überhaupt gleich den meisten Menschen voller Begierden und Wünsche. Es fällt auf, wie häufig die Seidenhändlersfrau, wenn von den Falken die Rede ist, «begierig» und ungeduldig reagiert (S. 10).

Und dazu kommt noch eine andere Differenzierung. Ihr Wesen kann stolz und demütig sein. Neben diesen edlen Falken, die ihre Beute in der Höhe und im Fluge haschen, gibt es ja auch die unedlen, welche die Beute vom Boden aufnehmen, Kreaturen mit ähnlicher Wesensbestimmung also wie jener Priester in der Novelle *Die Sultansrose,* der die erniedrigte und beleidigte Herzogin beschützt, nachdem Kaiser und König weder Edelsteine noch gefallene Fürstinnen vom Boden aufheben wollten. Von Vögeln spricht Bergengruen auch in andern Werken gerne in diesem Sinne, handle es sich nun um die Darstellung des Wehrlos-Ungesicherten (Im *Starost* die Gestalt Suzons, welche die lässige Unbekümmertheit eines Vogels hat, in der Novelle *Stabenhäuser,* im Gedicht *Die Meise),* der Suche nach dem Göttlichen (die Möwe im Gedicht *Capri* XII) oder der Vergänglichkeit (im Gedicht *Der Wanderbaum*).

Vögel mahnen an Gott, weil sie vom Himmel kommen. Und vom Himmel kommen, seit Gott sich in Christus zu den Menschen niedergelassen, nicht Rächer des Schicksals wie die Kraniche des Ibykus, sondern Boten des Guten. Geschenke der Götter brauchen eben nicht mehr, in der Form eines goldenen Vliesses oder eines Nibelungenhortes, den Menschen zum Fluche zu werden.

Das Falkenmotiv weist uns, da es Brennpunkt der grössten Gegensätze ist und damit zur Möglichkeit der coincidentia oppositorum wird, darauf hin, dass die grausame Kluft sich wieder schliessen soll, die sich durch den Tod des Falken-

meisters zwischen Tod und Leben aufgerissen hat. Doch die Versöhnung der Gegensätze geschieht nun nicht auf «einfache» mystische Art, sondern so, wie es einer dramatischen Abwicklung besser entspricht: Ein Falke entwischt! Damit werden alle früheren juristischen Schachzüge, von denen die ersten zwanzig Seiten die Rede war, über den Haufen geworfen. Die weise Testamentsbestimmung, wonach allen ihr richtiges Teil zugekommen wäre, den Armen, dem Kloster und den Erben — diese «Exposition», wo sogar in etwas freierer Interpretation das Vorbild der heiligen Dreieinigkeit gewaltet hätte, alles wird nun in Frage gestellt! Wäre der transzendente Sinn des Falkenmotivs bis zu diesem Moment noch anzuzweifeln gewesen, so nun wahrlich nicht mehr. Das ganze Räderwerk der irdischen Erblassung steht jetzt still. In das Reich sozialer Kausalitäten ist das Fatum, der Zufall schlechthin eingebrochen; oder besser: in diesem vollkommen ausgestatteten Raum ist ein Tor in die Unendlichkeit des Metaphysischen eröffnet. Damit ist es nun natürlich mit der Kontinuität des Erzählens vorbei — mit jener Kontinuität, die seit Plancks Erkenntnissen in unserem Jahrhundert ohnehin, auch in bezug auf naturwissenschaftliche Gesetze, bezweifelt wird. —

Hier ist der Ort, an die bisherigen Theorien der Novelle zu erinnern. Sehr viel Wesentliches liegt allerdings schon in der Vokabel «novella», die bekanntlich aus dem juristischen Wortschatz stammt und seit Justinian einen Nachtrag zur vollständigen Gesetzessammlung, also eine ergänzende Neuigkeit für die schon fest umrissene Rechtsform bezeichnet. Goethes berühmte Sätze in den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* brachte dann einfach die allgemeingültige, auch für die Ästhetik zutreffende Formulierung dazu: «. . . was gibt einer Begebenheit den Reiz? Nicht ihre Wichtigkeit, nicht der Einfluss, den sie hat, sondern die Neuigkeit. Nur das Neue scheint gewöhnlich wichtig, weil es ohne Zusammenhang Verwunderung erregt . . .» Mit dem Begriff neu waren hier noch jene aufschlussreichen, zum Teil mystisch, moralisch oder allegorisch belehrenden Unterhaltungen gemeint, ohne welche die von der Revolutionszeit erregten Auswanderer so wenig ihre Uneinigkeit hätten überwinden

können wie die Gesellschaft des *Dekameron* die Angst vor der Pest. In der *Novelle* trat dann das Neue noch viel mehr im Sinne des «Unerhörten» auf: Stadtbrand, Fremde und Tiger bedrohten die geordnete Welt des Stammschlosses auf eine Art, die von Bergengruens Beschwörung des Überwirklichen durch das Motiv der Falken nicht sehr verschieden ist.

Friedrich Schlegels, vorab aber Tiecks und Heyses Erörterungen differenzierten schliesslich Goethes Definition in zwei Punkten: 1. Die Novelle müsse auch losgelöst von einem weiteren, z. B. geschichtlichen Zusammenhang interessieren können (Schlegel); es stehe im Gegensatz zum Roman «in einem einzigen Mittelpunkt ein einziger Konflikt» (Heyse). 2. Die Novelle stelle durch einen auffallenden, wunderbaren Wendepunkt «einen grossen oder kleineren Vorfall ins hellste Licht» (Tieck); sie entwickle den Charakter der Menschen durch «eine Zufallswendung», wie z. B. in der neunten Novelle des fünften Tages im *Dekameron,* wo ein Liebhaber seine Dame dadurch gewinne, dass er ihr seine letzte Habe, einen Falken, zur Speise vorsetze; in einer Novelle sollte man also immer auf den «Falken» neugierig sein (Heyse). — Man könnte meinen, Bergengruen hätte diese Rezepte gekannt; so verblüffend genau decken sich die zunftmässigen Regeln mit dem modernen Kunstwerk.

Höchstens eine kleine Ergänzung dürfen wir, verlockt durch die Existenzialphilosophie, noch anbringen: Etwas ganz Neues hat vielerlei gemein mit dem Nichts; es schlägt ein Loch in die Welt der zugeordneten Dinge. Wenn ein Falke entflieht, bricht der weislich abgezirkelte Plan der Erbteilung in sich zusammen. Allerdings, das Bewusstsein der erschreckenden Leere vermag sich auch positiv auszuwirken: Bergengruen öffnet uns den Ausblick in den Himmel, so gut wie Goethe in der *Novelle* uns vor dem Abgrund des Chaotischen erschauern liess. —

Die Annäherung zum Numinosen vollzieht sich in den *Drei Falken* nicht sanft und organisch, sondern vorerst durch das erschreckende Wissen um ein Negativum. Auf diese Art soll ja auch der christliche Glaube entstehen. Die Menge der unersättlichen Erben beginnt sich zu dissoziieren und damit für eine neue Bindung bereit zu werden. Die materiali-

stischen Auswirkungen des Testaments scheinen anfänglich sogar noch an Macht zu gewinnen, weil der Prior, eingedenk seiner stolzen Lebensaufgabe, auf sein Erbstück verzichten will. So hätte ein krasser Dualismus, wo ein Teil zum Himmel entflöhe und der andere Teil um so fester sich an die Erde kettete, auf der ganzen Linie gesiegt? Man könnte es meinen, wenn man auf den nächsten Seiten vom kniffligen Krämergeist der Seidenhändler, von den Heiratsplänen Ceccos und schliesslich von der Versteigerung der übriggebliebenen zwei Falken hört. In dieser Situation würden nur die gesetzlichen Erben, die Gläubiger und Armen vom Gute des Verstorbenen gewinnen, die Kirche zum Heiligen Geiste aber leer ausgehen.

Da packt das Schicksal die Seelen der Handelnden abermals mit einem energischen Ruck. Der dritte Falke wird zurückgebracht. Dieser Bewohner der reinen Lüfte stösst zu den Leuten, ähnlich wie es der heilige Geist an Pfingsten zu tun pflegt. Er erhält in der Welt, wo jedes Ding seinen Kaufpreis hat, seinen besonderen, schätzbaren Wert. Auch Christus war zuerst König der Juden gewesen. Nur der Prior allerdings reagiert auf eine Art, die dieses Fingerzeiges von oben würdig ist: Er schenkt sein Erbteil den Armen.

Während der Pause in der Versteigerung, an der auch der Leser wie an einer Fermate vor dem erwarteten Schlusse gerne teilhat, nimmt Cecco das Tier auf den Arm, freut sich an seinen klaren Augen und beginnt es zu lieben als ein «Inbild aller königlichen Herzensfreiheit». Der magische Funke der Liebe springt nun vom Erbstück auf den Erben. Das Erbe wird damit, wie wir schon früher vermuteten, zur Brücke zwischen Toten und Lebenden, oder gar zum mystischen Alkahest, von dem Paracelsus und Bergengruen je und je sprachen. Das Antlitz Ceccos beginnt auf eine wunderbare Art die Züge des Vaters anzunehmen.

Alles Weitere ergibt sich als klare Folge dieser innern Angleichung: Cecco bekommt für sich und sein Erbe Angst vor der Welt der Kaufpreise und Marktgängigkeiten, lässt den Falken fliegen und lädt dadurch den Zorn der Beteiligten auf sich. Selbst Albinelli erkennt erst nach einiger Zeit

die Richtigkeit dieses Vorgehens. Dann aber legt er dem Hinker die silberne Kette der Falkenbruderschaft um.

So hatten Flucht und Rückkehr der Falken nicht zufällige Bedeutung, sondern waren Mittel der Vorsehung, die auf ein sinnvolles Ende zielt. Denn der Falkenmeister, der Aussenseiter der Gesellschaft, ist damit durch seinen natürlichen Sohn in die Bruderschaft eingegangen. Auch hier hat also die Forderung «solve et coagula» (im *Starost*), die Bergengruen so manche seiner zwischen Heidentum und Christentum stehenden Gestalten erfüllen lässt und die er sowohl dem göttlichen als dem dichterischen Schaffensprozess zugrunde legt, ihr Recht erhalten. Die «ewige Verlässlichkeit der Schöpfung» hat sich wie beim Geschick der Toten von Reval von neuem erwiesen. Der universalistische Optimismus, den die Renaissance-Theosophen vertraten, ist auch für den Dichter zurückgewonnen.

Von der Szenerie dieser Handlung, die zum mindesten im geistig-symbolischen Bereich von einer unerhörten Spannung erfüllt ist, wird man mit Fug nicht die Ausschmückung und Anschaulichkeit realistischer Erzähler erwarten. Wo die Fabel dermassen überirdisch verankert ist, werden Menschen und Natur nicht so farbenfroh beleuchtet wie bei Meister Gottfried oder Gotthelf. Denn hier findet sich der Mensch ja nicht auf Erden zu Hause. Welch verschiedene Situation zeigt doch die andere berühmte Geschichte einer Hinterlassenschaft, *Hans Joggeli der Erbvetter!* Die Erben bekommen vom Kirchmeier einen wohlbestallten Hof, in dem sich behaglich wohnen lässt!

Jedem Hinweis auf das Örtliche kommt ein eindeutiger Stellenwert im symbolischen vertieften Geschehen zu. Von der Wohnstätte der Falken weiss der Dichter nichts zu sagen, als dass sie ihre Behältnisse in einem halb offenen Anbau gehabt hätten; denn ihr Reich ist ja nicht von dieser Welt. Auch bei der Falkenbruderschaft, die sich so aristokratisch abschliesst, müssen wir uns mit der Bemerkung begnügen, ihre Mitglieder lebten zum grossen Teil auch ausserhalb der Stadt. Erst des Falkenmeisters Haus ist etwas

näher beschrieben. Als Mensch, der Erworbenes nicht recht festzuhalten gewusst, weil er zu viel von der Sinnesart seiner Vögel empfangen, lebt er nur in einer Mietswohnung. Sie ist von innen an die Stadtmauer gebaut und überragt die Mauer mit den obern Stockwerken. Eine Grenzsituation und halbvollendete Häuslichkeit in jeder Hinsicht! Bergengruen liebt in allen Werken die Unsteten, die dafür die Bindung im Glauben haben. Dafür ergibt sich von hier ein «weit ausgreifender Blick hinunter in die Ebene mit ihrem Weideland, ihren Ölbaumpflanzungen . . .» «Im Innern waren die wenigen Räume eng und dürftig und auch nicht in sehr guter Ordnung gehalten.»

Mit solch unvollendeten Skizzen haben wir uns in den ersten zwei Dritteln der Erzählung zu begnügen, bis sich dann endlich auf Seite 40 die flüchtigen Striche zu einem richtigen Bühnenbild vereinen. Bewegen wir uns am Anfang und in jener Zeit, als der Falke entflohen ist, in der kühlen Atmosphäre des blossen Berichts und des blossen Dialogs, so ersteht nun kurz vor dem dritten und letzten Teil der Anblick der italienischen Stadt in durchgebildeter Perspektive. Sogar Farben leuchten hie und da auf (S. 43). Will der Dichter uns damit vorbereiten auf die so bedeutungsreiche Rückkehr des dritten Falken? Wirft dieser göttliche Vogel einen Schimmer seiner Herrlichkeit auf die Erde voraus?

Die ganze Stadt ist auf einem Felsblock errichtet. Ihr eignet also schon selbst der Zug zur Höhe und anderseits zur breiten Beständigkeit. Das zeigt sich noch deutlicher in der Bemerkung, ihre Häuser ragten sehr hoch und schlank empor, weil der Raum kostbar sei, und dennoch besitze die Stadt einen weitausgedehnten Marktplatz. Es ist klar, dass sich kein Platz der Stadt besser als Bühne für den spannendsten Abschnitt der Novelle, für die Versteigerung, eignen könnte. Denn um den Marktplatz als möglichen Baugrund streiten sich auch die Stadtbewohner, mit ähnlichen, aristokratischen oder kaufmännischen Erwägungen, wie sie den Falken gegenüber gehegt werden.

Zur Linken erhebt sich «die ruhevoll geschwungene Domkuppel wie ein Abbild des ruhevollen Himmelsgewölbes», und zur rechten der überaus hohe Turm des Stadtpalastes,

«der in seiner edlen Schlankheit zum Himmel hinaufschoss wie ein kühner Vogel». Beinahe dasselbe Bild hat sich Bergengruen in der *Deutschen Reise* von Münster gemacht: ein kleiner Beweis dafür, dass der Dichter auch in den tiefsinnigsten Novellen nicht konstruiert und nach Symbolen jagt.

Der Marktplatz vereint nun die Erben und Schaulustigen auf eine schönere Art als jener kleine Saal bei der Testamentseröffnung. Die Testamentseröffnung hatte eben auf die dissoziierte Gesellschaft als ein sehr primitives Bindemittel gewirkt; erst jetzt soll sich der wichtige Akt vollziehen, wo auch das Schicksal durch die Mitwirkung des dritten Falken mitspielen wird. Jetzt beginnt sich der Raum auch, wie schon erwähnt, mit Farben zu füllen: die Sonne scheint, der Himmel ist «von einem lichtvollen Blau und die Luft von einer grossen Reinheit». Später tritt ein Mädchen im «hellblauen Kleide mit den silbernen Gürtelschliessen» auf die Treppe; es errötet und schlägt die hübschen schwarzen Augen nieder: alles Bemerkungen von einem Realismus, den wir bisher nicht angetroffen und den Bergengruen in seinen Novellen selten zu Rate zieht. Man denke dagegen an Kellers Liebe für die Farben und deren seelische Spiegelungen! Eine Farbe hat hier, wie man auch aus der Gestalt des Färbers im *Grosstyrann* ersieht, eher mystischen Sinn.

Die Darstellung des Raums verdeutlicht die Komposition. Geschieht dies auch durch die Bilder der Menschen?

Der Dichter zeichnet die Personen, ausser in Dialogen und fortschreitenden Berichten, nur mit Hilfe knapper Andeutungen, die in der Regel in straffer Beziehung zum Hauptmotiv stehen. Bei den Erzählungen Storms, Kellers, Hesses war das anders. Dort führten uns die Gestalten in ein Fluidum von Stimmungen, das alle Gründe der Seele aufzudecken schien. Augenblicksverhaftete Erlebnisse wurden auf behagliche und hochkultivierte Art und Weise ausgekostet.

Der Falkenmeister war scharfäugig und liebte es, «in einer Höhe zu wohnen wie ein Gebirgsvogel, weit hinauszuspähen und die Masse des gefiederten Volkes unter sich zu sehen». Der Hinker Cecco bewegt sich in der gesellschaftlichen Wirklichkeit naturgemäss noch unbeholfener und plumper als sein Vater. In irdischen Auseinandersetzungen,

bei juristischen Erbstreitigkeiten verhält er sich passiv und erwirbt sich damit jene «vogelhafte Freiheit, die ihn dem Publikum, das auch die Falken liebt, sympathisch macht. Albinelli, «ein grosser, zur Fülle neigender Mensch von rötlicher Gesichtsfarbe und hellem Blick, sehr stattlich gekleidet und voll eines heiteren und herrscherhaften Anstandes» wird als reich bezeichnet; er trennte sich aber leicht vom Gelde. — Wie nahe bringen uns die spärlich hingeworfenen Attribute diesen wahren Mittelsmann zwischen Falknerei und Händlern, zwischen Himmel und Erde! Das rührt daher, dass jedes Wort von einer meisterhaften Prägnanz ist und sich der Hauptsache sinnvoll zuordnet. Dafür darf Bergengruen jene weitschweifende Anschaulichkeit, um die sich die Realisten so sorgsam bemühten, mit gutem Recht vernachlässigen.

Die Seidenhändler endlich werden ihrer sozialen Stellung und dem Gebaren nach zu Kontrastfiguren des Hinkers: Ihr Gewerbe weist auf scheinbaren Glanz und feine Kultur hin, ihre Quengeleien bei der Erbteilung beweisen einen platten Materialismus. Sie stellen auf gierige Art ihre Fragen, schütteln gerne die Köpfe und bewegen sie dabei, ungewollt die Falken nachäffend, ruckhaft und stereotyp.

Das Bild der Falken prägt sich allen Gestalten auf — wobei die menschlichen Formen je nach der dramatischen Bedeutsamkeit mehr oder weniger plastisch werden. In der Reihe Falkner, Cecco, Prior, Albinelli, Seidenhändler, Metzgerstochter bleiben die Vertreter der Extreme, Falkner und Metzgerstochter, beinahe abstrakt-blasse Figuren, während Albinelli und die Seidenhändler viel mehr Bildhaftigkeit gewinnen.

Der Boden der Handlung ist der eines Schachspiels — jenes königlichen Spiels, das dem Dichter besonders am Herzen liegt und in der Sammlung *Der Teufel im Winterpalais* zum Kern einer Meisternovelle geworden ist. Die Ereignisse folgen sich nicht als Ergebnisse der organischen Entwicklung einer Persönlichkeit. Darum darf es hier Figuren geben, die nicht sorgsam modelliert, sondern herb und deutlich geschnitten sind und nach Paul Heyses Formulierung «starke Silhouetten» werfen. Figuren, bei denen man versucht ist, an

Ernst Jüngers Prophezeiung zu denken, in der Gegenwart sei nur noch eine sozusagen heraldische Kunst möglich.

Allerdings liegt der Grund für solche Menschendarstellung schon in den Gesetzen der Novelle. Ein Novellist wird selten die Musse finden, eine Person so malerisch zu schildern, wie es Keller mit Züs Bünzlin getan. Bergengruen möchte sich nach Möglichkeit auf ein treffendes Attribut beschränken, gesteht er in den *Gedanken über Dichtung und Dichter*. Auf interessante und ausgesprochen originelle Persönlichkeiten ist er hier weniger erpicht als ein Romanschreiber, der die Spannung hie und da durch geistreiche und ausgesprochen intellektuelle Gespräche erkaufen muss. Was Marcel Prévost einmal über Maupassant ausführt, gilt daher ebenso gut für Bergengruen: «Il faut que les personnages, âme et corps, soient définis en quelques mots. Rien ne s'accommode mieux de telles descriptions que l'être moyen: le type est quelque part dans notre mémoire; il suffit de réveiller l'image.»

Alle echten Novellisten distanzieren sich vom impressionistischen Stimmungsstil, der besonders seit der grossen Lyrik Rilkes und Hofmannsthals auch in moderne Erzählungen eingedrungen ist und von der Filmkunst wirksam gefördert wird. Man ertappt Bergengruen selten dabei, dass er irgendein wohlgelungenes Bild oder eine Szene möglichst effektvoll und verschiedenartig beleuchte, dass er die menschlichen Regungen wie Storm möglichst feinfühlig registriere. Dabei besässe er das Ohr für feinste Schattierungen: «Viele Anwesende lächelten, einige liessen ein kleines Gelächter hören» (S. 16). — Er blickt schärfer nach den Symbolen. «Denn zu dem Ende sind alle Kreaturen dieser Welt erschienen, dass sie sollen sein ein ewig figürlich Gleichnis; nicht dass sie in diesem Geist in ihrer Substanz bleiben, nein, das ist nicht; es gehen alle Geschöpfe wieder in ihr Äther, und zerbricht der Geist, aber die Figur und Schatten bleibet ewiglich», zitiert Bergengruen im Gedichtband *Die Rose von Jericho* Jakob Böhme.

Wir spüren, dass dieser Abglanz der höheren Welt die dramatische Wucht des Geschehens gewissermassen dämpft. Die Handlungen der Personen kreisen nicht mehr um eine Mitte, sondern gewinnen einen höheren Sinn. Weil aber der

Gedanke an eine höhere Bestimmung ein Einverständnis des Dichters voraussetzt, ist die Novelle, die uns hier beschäftigt, zu einer der versöhnlichsten Geschichten Bergengruens geworden. Versöhnlichkeit ist allerdings eine Haltung, die eher dem Epiker als dem Dramatiker eignet.

Damit sei jene wichtige Frage, auf welche Art sich die literarischen Gattungen mischen, wenigstens aufgeworfen. Wir haben bisher lyrische Stimmungen und epische Weitschweifigkeit geleugnet, dafür um so mehr auf den dramatisch klaren Aufbau hingewiesen. Diese Vereinfachung können wir jetzt, gestützt auf Goethes und Schillers berühmte Bestimmungen *Über epische und dramatische Dichtung* auflockern. «Die entferntere Welt», heisst es dort, «bringt der epische Dichter, der sich überhaupt an die Imagination wendet, durch Gleichnisse näher, deren sich der Dramatiker sparsamer bedient». Von Gleichnissen ist nun der Stil der *Drei Falken,* wie wir sahen, geradezu gesättigt. Er ist deshalb nicht eindeutig dramatisch zu nennen.

Allein ein mehr oder weniger an Dramatik wollen wir doch nicht ausklügeln. Nützlicher dürfte vielmehr die Erörterung der damit zusammenhängenden Beobachtung sein, dass Bergengruen nicht selten Abstraktbildungen den gewöhnlichen Substantiven vorzieht. Ausdrücke wie «Behältnis», «Erbarmung», «Betroffenheit», «Aufgelöstheit» haben sich jedem Kenner als charakteristisch eingeprägt. Ja, wenn irgendwo, grenzt sein sonst so einfacher Stil hier an eine gewisse Manier. Die vielen analytischen Auflösungen in Verb und Substantiv widersprechen dieser Tendenz nur scheinbar.

Eine mittelbare Erklärung für diese Vorliebe hat der Dichter kürzlich selbst in seinen *Gedanken über Dichtung und Dichter* gegeben: «Wie manche mittelalterliche Maler bestrebt waren, auf jedem Bilde den ganzen Kosmos sichtbar zu machen, so lockt mich immer wieder der Versuch, im Gedicht oder in der Erzählung die Gesamtheit des Weltalls, visibilia omnia et invisibilia, wenigstens in Abbreviaturen aufscheinen zu lassen.» Wer nach dem Ganzen strebt, wird immer abstrahieren. Und wer abstrahiert — wir kehren zum Ausgangspunkt zurück — wird immer der Symbole bedürfen.

Das Stichwort Abbreviatur dürfte darüber hinaus der ge-

eignetste Schlüssel sein, dem Dichter später einmal die Stellung im Gang der Literaturgeschichte anzuweisen. (Auch Heyse sagt übrigens, die Novelle müsse «die Beziehungen der darin handelnden Menschen zu dem grossen Ganzen des Weltlebens nur in andeutender Abbreviatur durchschimmern» lassen.) Denn es zeigt mit einmaliger Deutlichkeit die grosse Distanz zu jenen Dichtern, deren Lebenswerk ein grosses, langsam sich entwickelndes Bekenntnis war: zu Goethe und Keller. Es zeigt aber auch den Unterschied zu Boccaccio und Maupassant und damit die problematische Situation dieser besten Novellistik, die wir heute kennen. Sprengt die Absicht, Abbild des gesamten Weltalls zu sein, nicht beinahe die Form der Novelle, die, wie das Wort schon sagt, ergänzende Neuigkeit, also von harmloserer Art sein möchte? Kann auch Bergengruen die alte Behauptung, diese Erzählungsart entspreche nur dem romanischen Geist, nicht ganz widerlegen? Erst Spätere werden die Frage beantworten können; wir freuen uns weiter, dass die deutsche Sprache in diesem Gefäss wiederum so schön und klar wurde.

EINIGE ZITIERTE WERKE:

W. Bergengruen, Die drei Falken, Zürich 1946 (erste Ausgabe: Dresden 1937).

W. Bergengruen, Das Brauthemd (1925), Hamburg 1943, Seite 72.

W. Bergengruen, Der tolle Mönch (darin «Stabenhäuser»), Berlin 1930, Seite 120.

W. Bergengruen, Der Grosstyrann und das Gericht, Hamburg 1935, S. 252.

W. Bergengruen, Gedanken über Dichtung und Dichter, Schweizer Rundschau, Juli 1946.

Goethe, 16bändige Inselausgabe, I S. 215, XIII S. 269.

Goethe, Gespräche mit Eckermann, 25. Januar 1827.

G. de Maupassant, Contes choisis, bei Albin Michel, Paris 1928, Vorwort S. 10.

Fr. Schlegel, Jugendschriften, hgg. v. Minor, Bd. II, S. 412.

Tieck, Bd. XI der ges. Schriften, Berlin 1829, S. 84 ff.

Deutscher Novellenschatz, hgg. von P. Heyse und H. Kurz, Einleitung, Bd. I, S. 18/20.

CHRONIK

SCRITTORI ITALIANI D'OGGI

Quanto della prosa italiana odierna ha un senso contemporaneo? Uno sguardo d'insieme alle varie correnti dovrebbe poter rispondere implicitamente. E la risposta risulterebbe più chiara, riportandosi, come ad un termine di confronto, al quadro che questo stesso insieme presentava or sono alcuni anni.

Tale comparazione è un puro espediente introduttivo, ma non la si può pensare come casuale scelta e avvicinamento di due sezioni qualsiasi del tempo letterario. Mai, come in questo momento, sono esistiti, per la letteratura italiana, l'oggi e lo ieri, definiti e separati da una lunga fase di silenzio. Silenzio di due anni e più, che cela il passaggio da tutte quelle battute precedenti già storicamente incasellabili in un periodo, a quella battuta che si è iniziata ora e della quale il 1946 ci dà un primo bilancio.

*

Nella sua indifferenza e incompetenza culturale il fascismo esercitò un'azione inibitiva, impedendo praticamente alla letteratura di trovare un libero contatto con la pulsazione della vita nella società. E' anche per questo che la letteratura prese e mantenne la via dell'evasione. Fra i giovani giunse alle regioni più astratte, la cui insufficienza sembrò spesso originare delle disperate inquietudini.

Così, la letteratura (se non il letterato) fu relativamente poco inquinata dalla politica; e il fatto in sé che un regime venisse a crollare non avrebbe potuto portare una vera evoluzione, se il crollo non fosse stato accompagnato da rotture di altre tensioni, da cataclismi di valore umano ben più grave. Se dunque un'evoluzione c'è stata è semmai connessa al fatto che gli avvenimenti degli ultimi anni non hanno tanto toccato gli istituti politici o statali, quanto il popolo in ogni suo strato e in ogni suo individuo, non nella sua organizzazione ma nella sua carne. E fra il popolo e *come* popolo gli scrittori. Questa esperienza individuale e comune ad un tempo, il contatto prolungato con gli enormi particolari di una catastrofe così generale e complessa, e con le rivoluzioni morali da essa provocate; la consapevolezza di una comunità nel sentimento che non distingue l'artista da tutti gli altri uomini, hanno avuto sulla letteratura italiana una influenza maggiore che il puro fenomeno politico.

Con il solo bilancio 1946 non è ancora definibile l'estensione di questo movimento. La sua portata coinvolge soprattutto dei

giovani: sebbene alcuni gruppi non sappiano rinunziare ad un loro mondo formatosi nell'altra atmosfera, e alle sue barriere si mantengano ad ogni costo.

La diversità, rispetto al quadro dell'ultimo periodo prebellico, è data quindi da un contrasto: da una parte gli artisti che in quella fase sospesa fra l'ieri e l'oggi hanno sentito una chiamata e l'hanno accettata e hanno risposto; dall'altra coloro che non rispondono e sono rimasti conformi alla loro fisionomia di ieri.

Compromessi ce ne sono pochi; lo scrittore che non si sente pronto a rispondere a questa insistenza della nuova realtà non finge, di solito, non tenta aggiornamenti intenzionali di tipo Bontempelli. Le recenti *Tastiere* di Antonio Baldini, sul *Corriere della Sera,* non sono diverse dalle *Tastiere* che l'elegante autore di *Michelaccio* veniva pubblicando sullo stesso giornale anni fa. E' che Baldini si creò fin da principio un atteggiamento ed un punto di vista. Si specializzò nella percezione degli aspetti e dei movimenti più gustosi che la realtà poteva fornire come pretesto alla delicata irrequietudine della sua fantasia. E Cecchi? Nell'opera di Emilio Cecchi non si vedono per ora riflessi nuovi, per quello che è apparso; nato nel giornalismo, il suo lavoro si approfondì nel perfezionare l'articolo di terza pagina fino a farne un modulo d'arte. Questo frammentismo, che sedusse molti dei migliori, fu un esercizio in cui si sperimentò il linguaggio verso una sempre maggiore eleganza e levità della prosa, ma in cui anche molti scrittori si cristallizzarono. All'estremo opposto, all'insegna della voluminosità, si continua a leggere di Bacchelli il romanzo-fiume *Il Mulino del Po;* se la previsione è ammissibile almeno come mezzo indicativo, in Bacchelli gli avvenimenti trascorsi troveranno un'espressione già storica, in cui il rilievo toccherà ai fenomeni pittoreschi ed ai personaggi più tradizionalmente romanzabili.

In diversi scrittori delle generazioni medie, come Angioletti, Alvaro, Comisso, Monelli, Stuparich, Tecchi, o anche, appartato nel suo mondo ingegnoso e satirico, l'ammirevole C. E. Gadda, — la compressione politica aveva coltivato la costante speranza di un rivolgimento, di una rivincita. E tutti gli avvenimenti fra i quali si verificò la caduta del fascismo furono considerati da loro un po' come il prezzo, altissimo sì, ma insomma il prezzo, per il motivo centrale su cui premeva la loro attenzione, la fine della dittatura.

Non così in Pea, o in Palazzeschi. Aldo Palazzeschi appartiene senza dubbio alla generazione anziana: ma vi occupa un luogo

speciale. Se i suoi ambienti e le sue nostalgie sono ottocenteschi, i suoi problemi sono modernissimi. Lo interessano l'umanità e la poesia occulte in quelle figure un po' strane che vivono in disparte in ogni agglomerato umano, i minori dell'esistenza. Il loro dramma non è appariscente e neppure interessante, nel turbine della vita. Sono figure destinate sempre ad essere trascurate dallo sguardo affrettato degli uomini o ad essere crudelmente incomprese: e dette, *buffe*. Palazzeschi sa che il destino di questi personaggi isolati, brutti, infelici, è tuttavia un destino umano e quindi significativo. E' una realtà che vuole essere fermata proporzionata e giustificata. E la sua prosa che ormai è in grado di seguire la peripezia del motivo più sensibile, è il risultato d'una ricerca di trent'anni. In questo senso i suoi problemi confinano con quelli che sorgono all'orizzonte dell'oggi.

*

Molti scrittori di classi più recenti, nel biennio 1945—1946 si sono fatti protagonisti di una crescente ripresa letteraria. Nei loro libri, in diversi modi, e più o meno palesi, si riflette una necessità nuova e comune. Sono essi che avevano condotto la letteratura alle fasi più astratte in continue inquiete ricerche. E' in fondo la loro arte che la critica si sforzava di esprimere nelle sue mille formule, talora difficili ma spesso indicative, come per es. nella giustapposizione dei due termini: *l'assenza, la poesia.* Era di quel tempo una sensibile sete di rivelazioni che conduceva l'artista a cercarsi dei maestri per es. nelle correnti surrealiste, e lo dirigeva nella lettura (vedi la rilettura di Leopardi attraverso l'esperienza di Cardarelli). Sono di allora, contenute in un nucleo imprecisato che si convenne di chiamare ermetismo, le più serie ricerche tecniche per la costituzione del mezzo espressivo. E' allora che si cerca di completare le tecniche analitiche attentamente derivate (diciamo Proust) o ritrovate (diciamo Constant) con le diverse tecniche dell'azione giunte con Hemingway, la Stein ed una ricca serie di americani, contemporanei o meno, risalendo a H. James e fino a Melville. In scrittori come Pavese, o Vittorini, queste lezioni di procedimenti narrativi traversano fasi intemperanti, in cui si sente l'inquietudine della letteratura aggravata dalle ancora intempestive rivelazioni della tecnica.

Ora la verità umana di cui è stato carico ogni minuto di questi anni che sono passati sul popolo ha folgorato profondamente tutti e quindi anche gli artisti. E' evidente la chiamata ad esprimere questa verità, o almeno a tentare di non farla scomparire col minuto fuggevole; di darle un'espressione concreta e un rilievo pro-

porzionali alla sua estrema importanza umana. Una tale tensione fra realtà e necessità espressiva era mancata sinora, tranne in casi speciali come Moravia; e ora che la sua perentoria influenza si è estesa, tutto il lavoro precedente di molti scrittori non sembra che una lunga fase preparatoria, spesso contraddetta e infelice. In questa tensione, che determina l'innesto deciso dell'arte nella consapevolezza di un'umanità concreta, sembra risiedere il vero senso nuovo della letteratura d'oggi in Italia. E, come tutti i rinnovamenti, si preparava da un pezzo, ed ora si potrebbe andare a riscoprirne le avvisaglie, le oscure ricerche che si intensificarono proprio negli anni immediatamente precedenti quella fase della storia che ne fu poi la tragica occasione. E' notevole come ad un simile passo tanti scrittori si trovassero pronti. Credo che in questo il fattore culturale non sia stato il meno efficace. L'attento e favorevole contatto con alcune delle teorie esistenzialistiche, che hanno trovato in Italia vari importanti centri di studio, fu certo una preparazione. E quelle lunghe ricerche di stile, condotte fino alle più delicate questioni, avevano preparato gli autori a rispondere, anche dal punto di vista espressivo, a così grave chiamata.

Di nomi se ne potrebbero fare non pochi. Emanuelli, Pavese, Vittorini, Benedetti, Bilenchi, Pratolini, Buzzati, Piovene, Lisi . . . Prendiamo per esempio Benedetti, che aveva pubblicato, nell'ultimo decennio, varie opere narrative, e abbastanza recentemente un romanzo breve, *Le donne fantastiche*. Un'atmosfera vaga, la nebbia in cui delle adolescenti ingenue, durante il grigio inverno di una campagna in pianura, incrociano i loro sogni vani. Un'inerzia, in cui solo la fantasia lavora, creando un tessuto di sentimenti appena accennati, una trama tutta interiore. Un bel libro ma evasivo, una specie di pittura ricchissima di toni attutiti, in cui, per mancanza di fondo, le sfumature si sommano in una sintesi delicata, ma grigia. Oggi di Benedetti leggiamo invece *Paura all'alba*. Un libro in cui si riconosce lo stesso scrittore, ma investito nella sua sensibilità dall'esistenza di tutti, dalla sventura concreta e comune, ben più ricca di avventure e di immagini e persino di toni che non la regione astratta inventata ed esplorata fino allora. E soprattutto una realtà che esige perentoriamente espressione, che non permetterebbe allo scrittore il rimorso di averla lasciata disperdere nella sua provvisorietà. La stessa esperienza si riconoscerebbe in qualcuno degli altri nomi ora accennati. Il passo compiuto è di un valore inapprezzabile; se ne cominciano appena ora a vedere gli effetti letterari, cioè dei bei libri, dei libri più belli di prima, e già alcuni anni ci separano dall'epoca in cui il rivolgimento ha trovato la sua occasione materiale.

Un senso contemporaneo altrettanto vivo sentiamo in Alberto Moravia, una della figure più interessanti della nostra narrativa; se in lui non c'è stata una vera evoluzione o un'evoluzione evidente, è solo perchè un timbro non dissimile da quello d'oggi suonava già nei suoi libri. Con il romanzo *Agostino* (1945), Moravia riconferma la sua fisionomia di narratore di taglia internazionale, occupato e travagliato da problemi interiori comuni a tutta una generazione europea. Quest'uomo europea del ventesimo secolo Moravia studia dentro di sé; con tutti i suoi amari problemi sessuali e sentimentali, i dilemmi che le tradizioni ormai morte, gli affetti freddi, come i legami familiari, creano contrastando i vivi istinti egoistici, e le nostalgie di una felicità impossibile. La complessità dell'infelicismo moderno è stata presente nell'opera di Moravia fin dal suo primo romanzo, *Gli Indifferenti* (1929), in cui lo scrittore volle rappresentare le linee e l'ambiente di quest'uomo novecentesco, e dai racconti in cui ne fermò alcune avventure *(La bella vita,* 1935; *L'amante infelice,* 1943). *Agostino* ne affronta una delicata e grave fase: quell'istante dell'adolescenza in cui sulle spalle del fanciullo ignaro cade il problema sessuale, il peso della carne. Fanno pure parte dell'opera di Moravia racconti e romanzi come *I sogni del pigro* e *La mascherata,* carico di polemica sociale e politica il primo, e ardita satira della dittatura vistosa e dissoluta il secondo. Ambedue questi libri uscirono in tempo fascista, come *Conversazione in Sicilia* di Elio Vittorini, in cui molti videro adombrati problemi e polemiche di indole sociale.

I racconti di Cesare Pavese presentano oggi dei problemi più staccati, uno studio di figure diverse e non connesse a questioni tipiche dei tempi. Più giovane di Moravia, anche Pavese sta fra i più interessanti narratori di oggi. Un suo libro recente *(Feria d'Agosto,* 1946) raccoglie dei racconti. Vi è inquadrato in una serie di visioni il mondo poetico di Pavese — le colline del Piemonte, le rive del fiume, l'ariosa città, Torino; — e le varie stagioni, prevalentemente l'estate, passano su questo mondo spontanee, vissute con l'equilibrio di un uomo ben consapevole della natura. In Pavese i motivi interni sono molti: ma le impressioni non nascono subitanee, anzi durano e si sviluppano, vanno a toccare un'interiorità in cui nasce il racconto. E questi motivi interni si riconducono quasi sempre ad un nucleo personale, una specie di dilemma fondamentale. L'uomo, la vita e il mondo e la felicità dell' uomo finché non gli sono dischiusi il desiderio e la cognizione della donna: che pure gli apre un altro suo mondo ed un'altra felicità. L'uomo di Pavese ha conosciuto troppo bene quel primo mondo, con tutta la ricchezza e generosità della vergine natura,

per averne dimenticato il linguaggio; e per non ricordarsene ora che il secondo l'occupa e lo contrasta. Molti dei racconti di *Feria d'Agosto,* quale più quale meno scopertamente, sono connessi a questo scontro. E i mezzi espressivi, che ancora in *Paesi tuoi* cercavano un'efficacia attraverso la violenza, si sono equilibrati ora in una proporzione che tuttavia non disperde nulla della forza manifestata sin da allora.

Di nomi se ne vorrebbero fare altri, almeno quelli di Emanuelli, di Bilenchi, di Vittorini: ma si contraddirebbe il limite puramente indicativo dello sguardo d'insieme. Invece, per il loro carattere di novità, si devon menzionare almeno due scrittori, fra i nuovi che nei sommovimenti di questi anni sono venuti alla luce: uno che a quest'atmosfera si era educato da tempo, Carlo Levi; ed uno che l'ha realizzata con violenta subitaneità (donde anche la sua abbondanza), Silvio Micheli. A questi due è andato anche, per ora, il voto di fiducia del pubblico.

*

Forse questo non è che un equinozio, uno degli inevitabili momenti in cui una letteratura scatta da una stagione all'altra del suo tempo, da una generazione all'altra. E forse non è neppure un equinozio, ma un mero pullulare di *motivi* contemporanei non connessi ad un'interna struttura, e con una casuale coincidenza d'effetti. Ma i *motivi* di questo genere sono l'oggetto del fenomeno chiamato «letteratura della resistenza», che pure esiste nel suo limite buona e ricca in Italia: che meriterebbe uno studio, ma che evidentemente è un'altra cosa. E se non fosse un'altra cosa, quanti Moravia, Pavese, Emanuelli, Bilenchi dovremmo cominciare ad escludere?

Il panorama della poesia è più chiaro, più omogeneo anche. La poesia sembra aver sorpassato per quanto è possibile la fase della polemica e sembra essersi assestata nella sua linea e nei ben definiti individui che oggi la rappresentano. E' molto probabile che un' indagine sull'istante che la lirica italiana sta vivendo oggi possa avere dei risultati più sicuri che un'indagine sulla prosa. Risultati che forse sarebbero anche assai opportuni a gettare altra luce sull'importante passaggio in cui la prosa è impegnata. *f. c.*

Alberto Moravia: Gli Indifferenti (ed. Darsena 1945, I. ed. 1929) p. 186. Grigio e oro: grigie le figure lontane e vicine dei passanti, i profondi giardini, al di là delle inferriate, il viale deserto, i platani; d'oro quel sole nuovo e freddo, ancora rappreso nel gelo dell'inverno, grondante luce ed acqua dai suoi ghiaccioli fusi, ridente e frigido come un convalescente, avvolto nella bambagia, quel sole d'oro, nella bambagia azzura del cielo di febbraio.

Dies ist ein Stück von der fühllos eisigen Landschaft, mit der Moravia seine «Gleichgültigen» umschliesst. Nicht nur in den Worten «frigido, gelo, ghiaccioli, rappreso» etc., die der Sonne gelten, der Quelle der Wärme, gelangt das eisig Festgefrorene zum Ausdruck. Es liegt auch in der Syntax: die ganze Beschreibung enthält keine einzige unmittelbare Bewegung. Alles steht fest, zu Partizipien geronnen, vorwiegend zu Vergangenheitspartizipien — rappreso, fusi, avvolto — diesen Wahrzeichen des «fait accompli». Der Akzent des Satzes liegt auf dem wiederholten, an Anfang und Ende stehenden «quel sole». Noch einmal ist darin deren absolute Distanz enthalten, das Getrenntsein von dem «Hier», wo alles grau ist. Zugleich liegt in diesem «quel» eine unantastbare Objektivität. Schon in der vorangehenden Aufzählung mit dem bestimmten Artikel — der ja ebenfalls aus dem Demonstrativ hervorgegangen ist — wird es spürbar: Diese Sprache versucht jede Illusion zu nehmen, es könnten mit menschlichen Worten Dinge beschwörend ins Leben gerufen und somit eine Welt gestaltet werden. Sie soll nur auf etwas hinweisen, das auch ohne sie schon da ist, soll nur die fraglose Unwandelbarkeit einer schon feststehenden Welt noch einmal feststellen.

Mit diesen Stilmitteln wird eindringlich das Gefühl vermittelt, dass wir uns an einem Ort befinden, wo die Einbildungskraft verlorengegangen ist, welche die Dinge zu beleben vermöchte. Einem Ort, dem jene Liebe fehlt, «welche die Sonne und die andern Sterne bewegt». Die abgewandte Sonne dieser Landschaft scheint nicht mehr sonnenhaft zu sein, weil das sie schauende Auge es auch nicht ist — das Auge der Gleichgültigen. —

Nur das Verb vermag aus dem Satze eine Ganzheit zu machen; nur die Stellung zum Verb bestimmt das Nomen zum Subjekt oder Objekt, das heisst zum Gliede eines Ganzen. Ohne das Zeitwort bleiben die Satzteile nur einzelne Posten in einer Addition und als solche vertauschbar. Man könnte alle Gegenstände der ersten, bis zum Semikolon reichenden Satzhälfte untereinander auswechseln: es sind Gegenstände einer Aufzählung, die auch kaum nach einem inhaltlichen Gesetz — der Raumtiefe etwa, oder der

Grösse — geordnet zu sein scheinen. Aber auch im zweiten Teil des Satzes könnten die einzelnen syntaktischen Blöcke weitgehend untereinander den Platz wechseln. Die Gleichgültigkeit, wie Moravia in seinem Buche sie versteht, das ist der Zustand, in den alles versinkt, im Augenblick, wo das Feuer erlischt. Die Leidenschaft allein — so wird hier gelaubt — vermöchte den Dingen ein Mass zu geben und einen Ort. Wo sie aufhört, da gelten diese alle gleich viel und gleich wenig, da kann man sie vertauschen, denn wie die Katzen in der Nacht sind sie alle vom selben Grau: grigie le figure lontane e vicine dei passanti, i profondi giardini, il viale deserto etc. Da steht keines mehr hier und kann nicht anders, und diesem Fehlen gibt der Roman einen Ausdruck. G. Z.

Buchdruckerei Fritz Frei, Horgen-Zürich